وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل



دراسة وتطبيق
في شعر الشطرين والشعر الحر

الدكتور
عبد الرضا علي
الأستاذ المساعد في كلية التربية / جامعة الموصل

نشر وطبع وتوزيع :
مديرية دار الكتب للطباعة والنشر
شارع ابن الاثير - الموصل
الجمهورية العراقية
هاتف ٧٦٣٢٣١
٧٦٣٢٣٥
تلكس ٨٠٩٢

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل

العروض والقافية

دراسة وتطبيق
في شعر الشطرين والشعر الحر

الدكتور
عبد الرضا علي
الأستاذ المساعد في كلية التربية / جامعة الموصل

١٩٨٩



بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يهدف تدريس العروض ـ أساساً ـ الى تدريب المتلقي على تفهّم اوزان الشعر العربي، والالمام بتلك الاوزان الماماً عاماً ـ ان لم يكن دقيقاً ـ وصولاً لاكتساب قدرة تمييز الشعر الموزون من غيره .

ولمّا كان معظم المتلقين لهذا العلم هم ممن رغبوا في اتخاذ اللغة العربية، وآدابها ميداناً لتجليهم النفسي، أو الابداعي، أو الوظيفي، فانّ هـذا الـدرس سيلتقي طلاباً ينقسمون ثلاثة اقسام :

الأول هم المحبون، أو الحريصون، او الراغبون في تطوير استعدادهم الفطري باكتساب جديد، وهؤلاء لن يكونوا الاّ قلّة، وهم أصحاب الملكات، من الشعراء، او المبدعين، أو ذوي الارهاف السمعي المتميز .

والثاني . هم أولئك الذين لايمتلكون استعداداً فطرياً ايقاعياً، وليسوا ذوي ارهاف سمعي متميز، ولكنهم على استعداد تام لان يكتسبوا هذا العلم اكتساباً عن طريق الدربة والممارسة .

والثالث هم الذين لايمتلكون شيئاً اسمهُ فطرة في الايقاع الموسيقي، وليسوا على استعداد لتعلمه . ومعهم تكمن العلة . لكونهم ليسوا قلّة .

من هنا كان هدف بعض من كتب في العروض ان يقرّب هذا العلم للقسم الثالث، ولغيره .. فحاول تيسير العروض ودعا الى تخليصهِ مما يسبب عرقلة أيصاله الى المتلقي العادي مقبولاً، غير انّ دعوته سرعان ما انتهت كسابقاتها . لانها لم

تكن الاّ في مقدمة كتاب .. فهو ما أن ينتهي حتى يجابه بدوائر هذا العلم ، ودقائقِه ، وتفصيلاته ، وزحافاته ، وعلله ، فيقع في ما نهى عنه .

وتدريس العروض يقتضي ممّن يتصدى له استخدام التلوين الصوتي ، اوالتنغيم الموسيقي ، او الاداء اللّحني في احايين كثيرة لايصال الايقاع الى المتلقّي دارساً على نحوٍ دقيق .

لكنّ وجود القسم الثالث يحول دون استخدام هذه الطريقة ، فضلاً عن وجود ضِحلِي الثقافة والمعرفة الذين يصوّرون هذه الطريقة كأنها درسٌ في الغناء ، او الانغام ، فيهزؤون ، ويسخرون ،ويؤثـرون في الفصل والمادة .. لذلك يتحاشى المدرسُ الخوض فيها . والا فهي أفضل طريقة في تيسير هذا الدرس بايصال المادة للدارس منغّمةً ايقاعياً .

وهذا الكتاب ، وان بدا راغباً في ان يكون قادراً على ايصال هذه المادة للقسم الثالث ، واقناعه بقدرته على الاستيعاب ، فإنّهُ يشير صراحةً الى انَّ التنظير شيٌ ، والتطبيق شيٌ آخر . فمتى ما تصدّى لهذه المادة مدرس قريب منها ، قادرٌ على الايصال باسلوب متميّز ، يفهمه الطالب العادي مثلما يفهمهُ الطالب المتفوّق ، فانّ مادة هذا الدرس ستكون من المواد المقبولة ان لم تكن من المحببّة . ومتى تسلّم هذا الدرس من ليس قريباً منه ، وانّما رغبةً في ملء ساعات اضافية ، او اكمال نصاب ، فانّه سيحوّل الى درس ثقيل الوطأة ، عقيم النفع ، يصبح بمرور الايام درساً مكروهاً ، ينتقل الكرهُ تلقائياً الى مدرّسِه بالاستعاضة ، وهذا أخطر ما في العملية التربوية .

واسهاماً منّا في تقليل صعوبات هذا العلم ، كان هذا الكتاب الذي نضعُه بين ايدي الدارسين والراغبين ، والمختصّين ، على أن ينتفعوا به ، مذكّرين بجهود الذين سبقونا بتقديم كتب جليلةِ النفع ، أفدنا منها كثيراً في سفرنا هذا ، ونخصُّ منها بالذكر « المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها » و « شرح تحفة الخليل في العروض والقافية » و « الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة » و « العروض ، تهذيبهُ ، واعادة تدوينه » وهي كتب تستحق كلّ اشادةٍ وتثمين على ما بُذل فيها من جهد صادق*

---

* الاشارة الى الافادة من هذه الكتب ستأتي تفصيلاً .

امّا كتابنا هذا ، فانّه يقوم على المحاور الآتية ، سواء اكانت هذهِ المحاور فيما يخصُّ الموضوع تحديداً ، أم الخطة طريقةً في التبويب أم صلةً تربو يةً بكاتبه :

١ ـ انّ دراسة العروض على وفق دوائره العروضيّة دراسة غير مجدية مع القسم الثالث البتة ، فهي تعمق الصعوبة ، وتزيد في الارباك ، وتشتت الذهن ، لكونها تخلطُ بين الحقيقة والوهم ، وتفترض اشياء لاوجود لها ، وتداخل بين بعض الاوزان وبعض . فمثلاً المديد في الدائرة لهُ ثمانية اجزاء ، في حين هو في حقيقته سداسي التفاعيل . والمجتث في الدائـرة سداسي التفاعيل ، في حين هو في الاستعمال رباعيها . وكذلك المقتضب ، والمضارع ، ناهيك عن غيرها من الافتراضات ، لذلك فانّ منهجنا افادَ ممّا قدمهُ « الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة » في هذا الجانب خاصّة .

٢ ـ ان دراسة العروض ابتداءً بالبحور المفردة (الصافية) يعينُ كثيراً على تقبّله ، في الدروس الاولى ، لأنّ التفعيلة ستكون مكررةً ليس غير ، وهذا من شأنِهِ أن يسهّل تقطيع البيت الشعري ايقاعياً ، فيتمكن القسم الثالث من فهم هذهِ المادة ـ وان كان الفهم بطيئاً في الايام الاولى ـ تدريجيّاً من خلال الاكثار من الامثلة .. ومتى ما فهم الطالبُ البحور المفردة وحلل تمارينها عروضيّاً ، فانه سيتقبل الانتقال الى البحور المركّبةَ على نحوٍ تلقائي ، اما اذا كان العكس وبدأنا بالمركّبة ، فانّ صعوبةً كبيرة تنتظرنا .

وعلى الرغم من انّ اول درس بدأنا به هو الكامل ، وثنّينا بالرجز وثلثنا بالسريع ، لقرب الرجز من الكامل ، ولكون السريع يتداخل بالرجز لكونه منه بتغيير يسير ، وان كان السريع مركباً ، فانّ رغبتنا كانت تميل الى ان يكون الرمل اول بحر نبدأ به ، لكونه يمتلك من الميزات الموسيقية ، الايقاعية ما يجعله سهل التعلم نغمياً بالنسبة للقسم الثالث ، لكنّ خلوّ عامل الربط فيما بعده من البحور جعلنا نؤخر ذلك ، فضلاً عن أنّ المدرس الذي لايؤمن بكون الهزج من مجزوءات الوافر ، يستطيع ان يبدأ به ان كان طلابه من القسم الثالث مثلاً .

٣ ـ انّ معظم الدراسات العروضيّة مقتصرة على ايقاع شعر الشطرين أمّا الشعر الحر ، فلا تضعهُ في حساباتها ، وهذا الاقتصار يسبب نقصاً معرفيّاً لدى الطالب لابّد من تلافيه . لذلك ارتأينا ان ندرس عروض الشعر الحر مع عروض الشطرين على صعيد واحد ، فتوصلنا الى طريقة جديدة في تبويب مادة العروض بأن

درسنا ايقاع كل وزنٍ في شعر الشطرين ، ثمّ انتقلنا الى ما كان منه في الشعر الحر .. فإذا كان من الاوزان المطّردة استخداماً المعنا الى اسباب ذلك ، وإن كان الوزن ممتنعاً أشرنا اليه ، مع الوقوف على التجارب التي حاولت تطويع بعض البحور المركبة ، وجعلها مقبولة في الشعر الحر ، كالطويل ، والبسيط ، والخفيف . فالمدرس الذي يتصدى لتدريس بحر من البحور الشعرية سيتسنّى له ان يقدم الدرس كاملًا ، اذ سيبدأ بشعر الشطرين ، ثم ينتهي الى ايقاع الشعر الحر في الوزن نفسه ، وهذا ممّا لم يُتِحْهُ للمتلقي كتاب سابق ، فضلًا عن انّ المدرس الذي قد لايرغب في مواصلة تدريس الشعر الحر (وبيننا مثل هذا المدرس) يستطيع ان ينهي درسه من غير الانتقال الى ما يقابل الوزن في الشعر الحر ، ولن نأسف على ذلك ، لأنّ المادة ستكون بين ايدي الطلاب .

٤ ـ أمّا الزحافات والعلل ، فاننا تركنا الحديث عنها منفصلةً ، وجعلنا الدارس المتلقي يتعرفها واحداً واحداً من خلال وقوعها في الاوزان ، وتلك طريقة تجعله يفهم كلّ زحاف وعله فهماً عميقاً لا سطحيّاً ، وبالتالي فهي اشارة خفيّة لعدم التركيز عليها .

٥ ـ في علم القافية حاولنا ألاّ نطيل ، لكنّ طبيعة المادة تميل الى الاطالة ، ومع هذا حرصْنا على ان تكون الامثلة واضحة ، وان يفهم الدارس من خلالها هذا العلم فهماً جيداً ، لأنّ ركناً مهماً من الايقاع يقوم على القافية كما هو معلوم .

٦ ـ قدّمنا أمثلة شعريّة جديدة لاناسٍ يعيشون بين ظهرانينا اليوم ، فضلًا عن القدامى ، والمتأخرين ، وقد كانت حصيلتنا جيدة ، ومتعتنا عالية ، لأن الدارس يحتاج الى انَ يكون على تماسٍ مباشر مع نتاج المبدعين الذين يشاركونه عصره ، ويسهمون في رسم صورة مستقبل الثقافة في وطنه .. غير أننا سنجابه حين صدور هذا الكتاب ببعض المتبرّمين من عملنا هذا ، لأنهم يرون غير ما نرى ، فأمثلة العروض عندهم يجب ان تظلّ هي هي كما في كتب الأقدمين ، والاّ فانّ لعنة الفراعنة حالّةٌ لا محالة بالرافضين .

واخيراً ، فهذه محاولة صادقة لتقديم كتاب ينتفع به الدارس والقارىء الكريم ، أريد لها ان تحتلّ مكانها المتواضع في رفوف مكتباتنا ، فان استطاعت فهي الغاية التي رجوناها ، والاّ فحسبنا أننا بذلنا فيها كل جهد استطعناه .

وبعد ، فانَّ الوفاء يقتضي أن نشيد بروح الاخوّة العالية ، والزّمالة الحميمة التي غمرنا بها الدكتور طارق الجنابي ، فقد كان مشجعاً على تأليفه ، حاثاً على انجازه ، كريماً في اعارة ما يمتلك من مصادره ، فإليه نرفع خالص الشكر والعرفان بالجميل . كما انّ لاستاذي العالم الدكتور علي جواد الطاهر فضله الكبير ، وكرمه العلمي الغزير الذي مازال يغمرني به ، ولعلّ ما أفدته منه ومن مكتبته ما يستحق مني كلَّ ثناء .

أمّا أصدقاؤنا الذين لم يبخلوا علينا بما عندهم من مصادر العروض ، فهم أصحابُ فضل سابق ، عوّدونا على المنح فجزاهم الله عنا خير الجزاء ، وهم : الدكتور محسن اطيمش ، والاستاذ عبد الوهاب الكَحْلة ، والدكتور ثابت الآلوسي ، والدكتور سعيد الزبيدي ، والاستاذ سعيد عدنان ، والدكتور محمد قاسم مصطفى .
والحمد لله .

الدكتور
عبد الرضا علي
قسم اللغة العربية / كليّة التربية / جامعة الموصل

مصطلحات عروضيّة

العروض لغةً : الخشبة ، او العارضة التي تقوم وسط بيت من الشّعر . وقد أوصل اللغويون معاني لفظة (عروض) الى أربعة عشر معنى[1] ، لاداعي لا يرادها جميعاً .

أما اصطلاحاً : فهو علمٌ يُعرفُ به صحيح اوزان الشعر العربي وفاسدها ، وما يعتريها من الزّحافات والعلل .[2] وقد وضعهُ الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ ـ ١٧٥ هـ) في القرن الثاني من الهجرة .

وقد تباين المؤرخون في تحديد الدّافع الذي جعل الخليل يضع هذا العلم[3] ، الاّ أنّ اكثرها قرباً هو قول بعضهم « انّ الخليل لما رأى ما اجترأ عليه الشعراء المحدثون في عهدِهِ من الجري على اوزان لم تسمع عن العرب هاله ذلك ، فاعتزل الناس في حجرةٍ لهُ كان يقضي فيها الساعات والأيام يوقّع باصابعه ويحرّكها ، حتى حصر اوزان الشعر العربي وضبط احوال قافيته » .[4] ومعنى هذا انّ الخليل قد توصّل الى قوانين هذا العلم بتقطيع الشعر ايقاعياً ، وعن طريق هذا الايقاع وضع قواعده ، وقوانينه ، وليس قبل ذلك ، اي أنّ مرحلة التحليل هي التي قادت الى مرحلة التنظير . لذلك فانّ ايراد الزحافات والعلل قبل معرفة الاوزان ، وايراد الضرورات الشعرية قبل فهم قوانين الالتزام بضوابط النغم في الوزن الواحد يُفضي

---

(١) ذكرها د . يوسف حسين بكّار في « العروض والقافية » ص٥ نقلاً عن الجزء الخامس من (تاج العروس) للزبيدي .

(٢) ينظر : حسن جاد حسن ومحمد عبد المنعم خفاجة « ميزان الشاعر في العروض والقوافي » ٧ .

(٣) للوقوف على هذه الدوافع ينظر : محمد الكاشف واحمد هريدي ومحمد عامر « العروض بين التنظير والتطبيق » ١٢ .

(٤) ابراهيم انيس « موسيقى الشعر » ط ٥ ، ٤٩ .

الى تعقيد دراسة العروض لا الى تيسيرها . من هنا كان علينا ان نخفف بعض الشيء من المصطلحات ، ونتجنّب قدر الامكان ما يعقّد دراسة هذا العلم النغمي الجميل ، لذلك فانّ الاقلال من المصطلحات العروضيّة كان ضرورة منهجيّة تعليمية ، واليك اهم هذه المصطلحات :

١ ــ **البحور الشعرية :** وهي الاوزان التي نظم بها العرب اشعارهم ، ومفردها بحر .. وسمي الوزن بحراً لأنَهُ يوزن به مالا يتناهى من الشعر ، فاشبه بالبحر الذي لايتناهى بما يغترف منه .(١)

أمّا عددها فهي ستة عشر بحراً ، ومن يتّبع طريقة (الفكّ) التي اصطنعها الخليل يوقن أنّ الخليل ذكرها كلها ، لانها تستقيمُ جميعاً بالفك وان لم يُنصّ عليها ، لكنّ العروضين يجمعون على أنّ الخليل ذكر منها خمسة عشر بحراً ، وأنّ الأخفش زاد عليها واحداً هو المتدارك ، وهم في هذا قد وقعوا في وهم على وفق رأي استاذنا الدكتور مهدي المخزومي ، لأنّ في (الفك) رَدّاً يدحض الزعم بأنّ الخبب قد فات الخليل فتداركه الأخفش ، لأن اول السبب الخفيف في الدائرة المتفقة هو مِفكّ (المتدارك) ، وانما لم يجده الخليل الاّ مخبوناً في تفعيلاته الثماني .(٢)

وسنذكر تلك البحور مع مفاتيحها بعد معرفتنا لكيفية وزن الشعر .

---

(١) ميزان الشاعر ، ٩٠ .

(٢) قال الدكتور مهدي المخزومي : « وأثبتّ الدوائر الخمس لأدفع وهماً وقع فيه القدماء ، فقد جازت عليهم خرافة انّ الأخفش سعيد بن مسعدة كان قد استدرك على الخليل بحراً فاته ، وهو بحر (الخبب) الذي سميّ بالمتدارك ، وهو بحرٌ اشتق من (المتقارب) أصل الدائرة واساسها ، وكان الأخفش قد استطاع ان يمرر هذا الزعم على الدارسين ، حتى الحذّق منهم ، ومايزال الدارسون يرددون هذه القولة في غير وعي . فالذي يقف على عمل الخليل في استنباط البحور يجزم في غير ما تردد انّ بحور الشعر الستة عشر كلها من وضع الخليل ومن استنباطه ، واذا عرفنا انّ سبيل العروض الى الدارسين بعد الخليل هو الأخفش ، وأنّ الدارسين الذين عاصروا الأخفش ولقوه لم يكونوا يحسنون الظن في امانة الاخفش على آثار الآخرين ومصنفاتهم ... وضعنا ايدينا على مفتاح هذه الاسطورة التي زعمت انّ الأخفش استدرك على الخليل شيئاً ، ما كان معقولاً أن يفوته ، كما بيّنا » عبقري من البصرة ، ١٠٥ .

٢ ـ **البيت المفرد** : كلامٌ منظوم تام، يتألف من أجزاء، وينتهي بقافية، ويتكون من قسمين : يسمى الاول صدراً، والثاني عجزاً، وهما مصراعا البيت، ويعرفان بالشطرين ايضاً، وفي كلّ بيت من الشعر ما يأتي من المصطلحات :

أ ـ **العروض** : آخر جزء، أو (آخر تفعيلة) في الصدر .. أو في الشطْر الأول، أو آخر جزء في المصراع الاول .. كيفما شئت . وهي مؤنثة .

ب ـ **الضرب** : آخر جزء، أو (آخر تفعيلة) في العَجُز .. أو في الشطر الثاني .. أو المصراع الثاني . وهو مذكّر .

ج ـ **الحشو** : كلّ ما في البيت من أجزاء عدا العروض والضرب .

٣ ـ **البيت التام** : وعلى وفق ما مرّ فإن البيت التام هو الذي استوفى جميع اجزائِهِ المفردة كاملةً، وكان حكم العلل والزحافات واحداً في جميع تفاعيله : حشواً، وعروضاً، وضرباً مثل قول عنترة :

وإذا صحوتُ فما أُقصِّرُ عن ندىً
وكما علمتِ شمائلي وتكرُّمي

ولا يكون ذلك الآ في الكامل الصحيح، والرجز الصحيح[1] (وستفهم ذلك بعد الانتهاء من معرفة البحور الشعريَة) .

٤ ـ **البيت الوافي** : هو البيت الذي استوفى أجزاءهُ (مثل التام) إلاّ أنّ حكم العلل والزحافات في عروضِهِ، أو ضربِهِ عنه في حشوه، ويكون ذلك في جميع الأوزان عدا ما ذكر في البيت التام من الكامل والرجز الصحيحين[2] . (وستفهم ذلك ..) .

يختلف

---

(١) و (٢) ينظر : عبدالحميد الراضي « شرح تحفة الخليل في العروض والقافية » ٨٠، ٨١ .

٥ ـ البيت المجزوء : هو البيت الذي حذف منهُ آخر جزء (أو آخر تفعيلة) من الصدر ، وآخر جزء (أو تفعيلة) من العجز . فإذا كانت اجزاؤه ستة . ثلاثة في الصدر ، ومثلها في العجز . فإنه عند جزئه يصبح مؤلفاً من أربع تفعيلات . اثنتين في الصدر ، واثنتين في العجز .

٦ ـ البيت المشطور : وهو البيت الذي حذف منهُ شطرهُ ، أي نصف اجزائِه ، ويعدّ شطره الباقي بيتاً عروضهُ ضربه (أي أن عروضه هي ضربه في الوقت نفسه) ولا يستعمل مشطوراً من الاوزان غير الرجز والسريع .

٧ ـ البيت المنهوك : وهو البيت الذي حذف ثلثاه ، وبقي ثلثهُ ... وهذا الثلث الباقي يعدّ بيتاً ، عروضهُ ضربه (أي أنّ عروضه هي ضربه في الوقت نفسه) ولا يستعمل منهوكاً غير الرجز .

٨ ـ البيت المصرّع : وهو البيت الذي غيّرت عروضهُ لتلحق بضربه وزناً وقافيةً ، ويكون التغيير امّا بزيادةٍ ، وامّا بنقصانٍ . فالزيادة كقول إمرئ القيس :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ
ورسمٍ عفتْ آياتُهُ منذُ أزمانِ

فالبيت من الطويل ، وعروضهُ يجب أن تكون مقبوضة (مفاعلن) إلاّ أنّ الشاعر جاء بها زائدة (وعرفانِ) لأنها على وزن (مفاعيلن) وما ذلك إلاّ ليجعل من العروض توافق الضرب (ذُ أزمانِ) التي هي على وزن مفاعيلن .

أما التصريع بنقص فمثالهُ قول المتنبي :

لياليَّ بعدَ الظاعنينَ شُكولُ طِوالٌ وليلُ العاشقينَ طويلُ

فالبيت من الطويل ، وعروضه يجب أن تكون مقبوضة (مفاعلن) إلاّ أنّ الشاعر جاء بها ناقصة ، وهي (شكولُ) لأنها على وزن (فعولن) . وما ذلك إلاّ ليجعل من العروض توافق الضرب (طويلُ) التي هي على وزن (فعولن) .. وستفهم ذلك .

٩ ـ **البيت المقفّى** : وهو البيت الذي وافقت عروضه ضربه في الوزن والقافية من غير زيادة أو نقصان ، كقول المتنبي :

عواذلُ ذاتِ الخالِ فيَّ حواسدُ
وإنَّ ضجيعَ الخَوْدِ منّي لماجدُ

فالبيت من الطويل ، وعروضةُ (حواسدُ) على وزن (مفاعلن) جاءت لتوافق ضربه وزناً وقافيةً (لماجدُ) من غير تغيير ، لا بنقص ، ولا بزيادة[١] .

١٠ ـ **البيت المدوّر** : وهو البيت الذي اشترك شطراهُ بكلمة واحدة ، مثل قول أبي العلاء المعرّي :

ليلتي هذهِ عروسٌ من الزّنـ ج عليها قلائدٌ من جمانِ

فكلمة (الزنج) اشتركت بين الشطرين . ويرمز للمدوّر عادة بالحرف (م) .

١١ ـ **الزحاف** :

تغييرٌ غير لازم يختّصُ بثواني الاسباب . كتسكين التاء من (مُتَفاعِلُن) فتصير (مُتْفاعِلُنْ) ، وحذف الألف من (فَاْعِلُن) فتصير « فَعِلُنْ » ويدخل الحشو ، والعروض والضرب ، وستفهم ذلك .

١٢ ـ **العلّة** :

تغيير لازم ، تختصُ بالاسباب والأوتاد ، كحذف السبب الأخير برمته من (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنقل الى (فاعلن) المساوية لها بالحركات والسكنات ، وتسكين التاء من (مفعولاتُ) فتصير (مفعولاتْ) وتنقل الى (مفعولان) المساوية لها بالحركات والسكنات . وتختصُ بالأعاريض والضروب ، دون الحشو من الاجزاء[٢] .

---

(١) ينظر : شرح تحفة الخليل ، ٨٩ .

(٢) ينظر : شرح تحفة الخليل ، ٤٤ .

كيف يوزن الشعر

يقوم علم العروض على موازين معيّنة تسمّى الأجزاء ، أو التفعيلات وهي عبارة عن أصوات متحركة وساكنة متتابعة على نحوٍ معين . فهي إذن وحدات موسيقية وضعت لتكون أوزاناً نزن بها الشعر ، فنعرف سليمه من مكسوره . أمّا عدد هذهِ الأجزاء ، أو التفاعيل ، أو الوحدات الموسيقية فهي ثمانية[1] ، فَعُولُنْ . مَفَاْعِيلُنْ . مُفَاعَلَتُنْ . فاعِلاتُن . فاعِلُن . مُتَفَاعِلُن . مُسْتَفْعِلُنْ . مَفْعُولاتُ ، وواضح أنّ اثنتين منها خماسيتان (فعولن . فاعلن) في حين أنّ الست الاخرى سباعيّة .

وتتألف هذهِ التفاعيل (أو الوحدات) من ثلاثة أقسام جزئية هي الأسباب ، والاوتاد ، والفواصل . وإليك تعريفاتها على وفق ما أجمع عليه العروضيون :

١ ـ **السبب** : هو القسم الذي يتألف من حرفين ، فإذا كانا متحركين فهو السبب الثقيل مثل : بِكَ ، لَكَ ، مَعَ . لِمَ . وإن كان الأول متحركاً والثاني ساكناً فهو السبب الخفيف مثل : قَدْ . لَمْ ،بَلْ ، إنْ ، عَنْ .

٢ ـ **الوتد** : هو القسم الذي يتألف من ثلاثة أحرف . وهو نوعان : الوتد المجموع ، والوتد المفروق . فالمجموع : حرفان متحركان بعدهما ساكن مثل : إِلَىْ . نَعَمْ . دَعَاْ . رَمَىْ .

والمفروق : حرفان متحركان بينهما حرف ساِكن ، مثل : نَاْمَ . قَاْلَ . عَنْكَ .

٣ ـ **الفاصلة** : وهي نوعان : صغرىً ، وكبرى .

فالصغرى : ثلاثة أحرف متحركة يليها ساكن ، مثل : أكَلُوْا سَمَكَاْ . شَرِبُوْا لَبَناْ . (وواضح انّها تتألف من سببين : الأول ثقيل ، والثاني خفيف . وقد حذفها بعض العروضيين مكتفياً بالاسباب ، وحسناً فعل) .

---

(١) لا داعي لجعلها عشرة اجزاء ، لأنّ (فاع لاتن) هي نفسها (فاعلاتن) ما دام يشترط فيها عدم [illegible] دخول الخبن عليها (في المضارع مثلاً) .. وأنّ (مستفع لن) هي نفسها (مستفعلن) ما دام يشترط فيها عدم دخول الطي عليها .. (في المجتث مثلاً) .

والكبرى : أربعة أحرف متحركة يليها ساكن ، مثل : قَدَرُنَاْ . عَلَمُنَاْ . وَطَنُنَاْ . أَدَبُنَاْ (وواضح أنّها تتألف من سبب ثقيل ووتد مجموع ، وقد حذفها بعضهم كما هو الحال في الصغرى)

ويقال إنّ الخليل جمع الاسباب ، والاوتاد ، والفواصل في جملة واحدة تسهيلاً لحفظها[1] ، وهي « لَمْ أَرَ عَلَىْ ظَهْرِ جبلٍ سَمَكَةً » مع مراعاة كتابتها بالحركات والسكنات عروضياً :

« لَمْ أَرَ عَلَىْ ظَهْرِ جَبَلِنْ سَمَكَتَنْ »

وعلى وفق ما مرّ فإنّ التفاعيل الثمانية تتألف من أسباب وأوتاد (بالغاء الفواصل) على النحو الآتي :

فعولن : وتتألف من وتد مجموع (فعو) وسبب خفيف (لُنْ) .

مفاعيلن : وتتألف من وتد مجموع (مفا) وسببين خفيفين : (عِيْ) و (لُنْ) .

مُفَاْعِلَتُنْ : وتتألف من وتد مجموع (مفا) وسببين : ثقيل (عَلَ) وخفيف (تُنْ) .

فاعِلاتُنْ : وتتألف من سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (عِلاْ) وسبب خفيف (تُنْ) .

فاعِ لاتن = وتد مفروق (فاعِ) وسببان خفيفان : (لاْ) و(تُنْ)

فاعِلُنْ : وتتألف من سبب خفيف (فَا) ووتد مجموع (عِلُنْ) .

مُتَفَاعِلُن : وتتألف من سبب ثقيل (مُتَ) وسبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علن) .

مُسْتَفْعِلُن : وتتألف من سبب خفيف (مُسْ) وسبب خفيف (تَفْ) ووتد مجموع (عِلُنْ) .

مستفع لن = سبب خفيف (مُسْ) ووتد مفروق (تَفْعِ) وسبب خفيف (لُنْ)

(١) ينظر : الثريا المضيئة ، ٦٠.

مَفْعُولاتُ : وتتألف من سبب خفيف (مَفْ) وسبب خفيف (عُوْ) ووتد مفروق (لاتُ) .

وهذه التفاعيل ، أو الوحدات الايقاعية هي التي يُقاسُ عليها الشعر بجميع أوزانه ، بعد معرفة ميزان كل بحرٍ ، وتشكيلاته واتباع طريقة الكتابة العروضيّة ، بتحليل أجزاء البيت الشعري الى حركات وسكنات ، وتقطيعه على وفق حركات وسكنات الايقاعِ الملائم له ، وإليك ما يجب اتّباعهُ في الكتابة العروضيّة :

أ ـ تقوم الكتابة العروضية على قاعدة « ما يُنطق يُكتب ، وما لا ينطق لا يكتب » .. ومعنى هذا أنّ الدّارس سيخالف ضوابط الكتابة الاملائية ، إذ سيكتب حروفاً ، وسيلغي أخرى ، لأنّ الوزن يقوم على الحركات والسكنات ، لا على الرسم .. فمثلاً :

١ ـ الألف التي تنطق يجب كتابتها وإن حذفتْ في الكتابة الاملائية : هذا . هذهِ . ذلك .. لكن ... الخ فيجب أن تكتب هاذا . هاذه . ذالك . لاكن . .. الخ .

٢ ـ نون التنوين تكتب نوناً عروضياً ، مثل (كتابٌ . رجلٌ . عظيمٌ ، .. الخ) فتكتب : كتابن . رجلن . عظيمن .

٣ ـ الحرف المشدّد يكتب حرفين ، أولهما ساكن ، والثاني متحرك ، مثل (عَدٌ) فتكتب عَدْدَ) و (مَرٌ) فتكتب (مَرْرَ) ... الخ .

٤ ـ إذا دخلت (أل) التعريف على حرف شمسي فيجب تشديدهُ وحذف اللام ، وعند كتابة الكلمة عروضياً يكتب المشدّد حرفين كذلك ، مثل (السَّماء) تكتب (أسْسماء) لأنّ السين حرفُ شمسي و (الرَّحمن) تكتب (أرْرَحْمان) .

٥ ـ هاء الضمير المتحرك ، إذا كان ما قبلُه متحركاً اشبعت حركة الهاء بحرف من نوعها ففي (لهُ) تصبح (لهو) و (بِه) تصبح (بهي) ، أمّا إذا كان ما قبلها ساكناً فعدم الاشباع افضل ، (وأن جاز الاشباع في بعض الحالات القليلة جداً) .

٦ ـ إذا كانت القوافي متحركة فيجب اشباع حركتها بحرف من نوع الحركة ، فالضمة تصير (واواً) والفتحة (ألفاً) والكسرة (ياءً) .

٧ ـ الألف التي لا تنطق صوتياً ، ولكنّها تكتب املائياً لا تكتب عروضياً مثل الألف بعد واو الجماعة (خرجوا) فتكتب (خرجو) وهمزة الوصل اذا لم تكن في أول الكلام مثل (وآصبر) فتكتب (وصبر) و (وأنظر) فتكتب (ونظر) ... ومن همزات الوصل همزة (أل) ، مثل (والجبل) فتكتب (ولجبل) .

٨ ـ وكل ما شابه الألف من الحروف التي تكتب املائياً ولا تنطق صوتياً لا تكتب عروضياً ، .. مثل : الواو في (عمْرو) في حالتي الرفع والجر ، وفي : (أولئك . أولات . أولو . أولاء) .

٩ ـ يحذف في الكتابة العروضية حرفُ المد (الألف ، أو الواو ، أو الياء) إذا وليه ساكن مثل : (على الاصول) و (قطّعوا البيت) و (في الدّفتر) .. فالألف في (على) لا تكتب عروضياً كذلك الواو في (قطّعوا) والياء في (في الدفتر) ، لأننا نكتبها هكذا : (علَلْاصول) و (قطْطِعُلبيت) و (فدْدَفتر) . وعلى وفق هذا يجب حذف الف المقصور ، وياء المنقوص غير المنونين إذا وليهما ساكن مثل : (فتى الحق) ، و (باني المجد) .

١٠ ـ تحذف ال الشمسية إذا لم تكن في أول الكلام ، مثل (والصّبح) فتكتب (وصْصبح) أما إذا وقعت أول الكلام فيجب حذف اللام بعد تشديد الحرف الشمسي .. راجع رقم (٤) من هذهِ الضوابط .

ب ـ بعد الكتابة العروضيّة نلتفتُ الى البيت الشعري المراد تقطيعُه ، فإذا كان البيت مثلاً من بحر َالهزج[١] كما في قول الفند الزمّاني :

صفحنا عن بني ذُهلٍ وقُلْنا : القومُ إخوانُ

فإنّ علينا أن نقطّعَهُ على وفق عدد وحداتِهِ الايقاعية ؛ ولما كانت وحداتهُ أربعاً ، فإنّ أجزاء البيت الشعري يجب أن تكون كذلك :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

---

(١) لتقريب الخطوة جعلنا الهزج بحراً قائماً بذاته ، في حين هو في حقيقته مجزوء الوافر المعصوب كما سنرى .

ومعنى هذا أن نقابل كلّ حركة بحركة ، وكلّ سكون بسكون ، لنصل الى ما نريدُهُ .

ولمّا كنّا قد كتبنا البيت عروضياً ووضعنا حركةً لكل حركة ، وسكوناً لكل سكون :

صَفَحْنا عن	بني ذُهلن	وقلنلقو	مئخوانو
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن

فإنّ استبدال الحركات والسكنات بالتفعيلة يعدّ من تحصيل الحاصل ، لأن (مَفَاْعِيْلُنْ) تساوي (//٥/٥/٥) فـ (مَفَاْ) تتألف من متحركين فساكن (//٥) و (عي) من متحرك وساكن (/٥) و (لن) من متحرك وساكن (/٥) . لهذا فهي (//٥/٥/٥) ومثل هذا يصحّ في التفاعيل الاخرى ، وفي بقيّة الاوزان . فـ (فَعُوْلُنْ) هي (//٥/٥) و (مُتَفَاعِلُن) هي (///٥//٥) و (مُسْتَفْعِلُنْ) هي (/٥/٥//٥) أي أننا قابلنا التفعيلة بالحركات والسكنات المساوية لها .

غير أنّ الدراسات الحديثة تميلُ الى نظام المقاطع الصوتية ، في مقابلة التفاعيل ، إذ يرمز أصحابها للحرف المتحرك الذي لا يليه ساكن بنصف دائرة* (ن) ويسمونهُ بـ (المقطع القصير)[١] وللحرف المتحرك الذي يليه ساكن بخطيط (ـ) ويسمونهما بـ « المقطع المتوسط »[٢] فتكون (مفاعيلن) بحسب رموزهم (ن ـ ـ ـ) . وهذهِ الخطوة في تقديرنا لابّد أن تسبقها خطوة الحركات والسكنات ، لأنّ الدارس بوساطتها سيتوصل الى الرموز .. فمثلاً لو أردنا أن نزن كلمة (عامرٌ) فإننا أولاً سنكتبها عروضياً ، (عامرن) ثم نضع تحت كل حرف متحرك حركته المائلة (/) وتحت كل ساكن دائرة تدلُ عليه (٥) فيكون :

عامرن

/٥//٥

---

* لعدم وجود نصف دائرة استعضنا عنها بحرف النون (ن)

(١) أو المقطع المنفرد .

(٢) أو المقطع المزدوج .

ثم نستطيع من هذهِ الحركات والسكنات الانتقال الى الرموز ، فلما كانت الكلمة مؤلفة من حركة ويليها ساكن (/ه) فإن نقلها الى رمزها سيكون سهلًا (ـ) .. كما أنّ ما بعدها هو (//ه) أي (حركة / حركة / سكون) فمعناهُ أن الحركة لم يليها ساكن ، إذن فرمزها هو (ن) ، في حين أنّ ما بعدها (/ه) فيكون رمزهُ (ـ) خُطَيْطاً ، وبذلك يتوصل الدارس الى الرموز تلقائياً ..

فلو قطّعنا لفظة (عظيمٌ) لكانت بالحركات والسكنات :

عَ ظِيـ مُنْ

/ /ه /ه

ثم ننتقل الى كتابة الرموز ، فتكون (//ه/ه) هي (ن ـ ـ)

هكذا :

/ /ه /ه = فَعُوْلُنْ

↓ ↓ ↓

ن ـ ـ = فَعُوْلُن

وتكون لفظة عناقيدُ بالتقطيع والرموز :

عَ نَا قِيـ دُنْ

/ /ه /ه /ه

↓ ↓ ↓ ↓

ن ـ ـ ـ

مـَفَاعِيْـلُنْ

وتكون لفظة (مُتَمارِضٌ) بالتقطيع والرموز :

مُتَمَارِضُنْ = / / /ه / /ه = مُتَفاعِلُنْ

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

و = ن ن ـ ن ـ = مُتَفاعِلُن

فكل حركة تليها حركة يكون رمزها (ن) وكل حركة يليها ساكن يكون رمزها (ـ) وبذلك نصل الى النتيجة التي نريدها .

إنّ ما ذكرناهُ في ما سبق (قضيّة التقطيع والرموز) يرجع في حقيقته الى التطبيق اكثر من رجوعهِ الى التنظير ، لأنّ هذهِ الخطوة هي أدق خطوات التقطيع ، اذ تفترضُ سلفاً معرفة بالوزنِ الذي عليه البيت ، ومثل هذا سابق لأوانه الآن ، .. كما أنها تفترضُ في الدارس قدرةً تجريبيّة على الموازنة ، ومثل هذهِ القدرة لا يمكن حصولها بغير المدرّس الذي يبدأ بالوزن وتشْكيلاتهِ ، ثمّ بالأمثلة التطبيقية التي يباشرها هو أولاً .. ثم يأتي دور الدارس لأكمالها ثانياً .. وواضح أن النظرية شيء ، والتطبيق شيء .. وبعبارة أدق ، انّ هذهِ المرحلة لا تتم بغير معرفة الوزن الذي يراد تقطيع البيت الشعري عليه ، ولا تتم هذهِ المعرفة بغير المدرس ، لذلك فنحن وإن قمنا بتثبيتها نظرياً ، فإنّها مؤجلة في حقيقتها الى التطبيق .

فكرة عامّة عن الدوائر العروضيّة

البحور الشعرية على وفق رأي الخليل ستة عشر، (وان ذكر منها خمسة عشر، لأنّ فكرة الدوائر تقود الى هذهِ النتيجة وسيأتي توضيحُ ذلك) صنّفها خمس مجاميع سمّاها دوائر، وهذهِ الدوائر هي*.

أولاً ـ الدائرة المختلفة : وسميت بذلك لاختلاف اجزائها بين خماسيّة (فعولن) و (فاعلن) وبين سباعيّة (مفاعيلن) و (مستفعلن) ويفك من هذهِ الدائرة ثلاثة أبحر مستعملة هي : الطويل، والمديد، والبسيط، وبحرين مهملين : الأول المستطيل ويسمى الوسيط ايضاً، ووزنهُ :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وهو كما يبدو معكوس الطويل.

والثاني الممتد، ويسمى الوسيم ايضاً، وهو معكوس المديد، ووزنُهُ :

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن　　　فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

والطويل أصل هذهِ الدائرة، ومنهُ تفك بقية بحورها.

ثانياً ـ الدائرة المؤتلفة : وسميت بذلك لأتلافِ أجزائها السباعية (مفاعلتن) و (متفاعلن)، ويفك منها بحرانِ مستعملان هما : الوافر والكامل، وثالث مهملٌ هو (المُتَوفِّر) ويسمى المعتمد، ووزنهُ :

فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ　　　فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ

والوافر أصلُ هذهِ الدائرة، ومنه تفك سائر بحورها.

* لسنا ندعو هنا لدراسة العروض في إطار هذهِ الدوائر، لأنّها تفترض بحورا وهميّة غير مستعملة، فضلاً عن أنّها تفترض لبعض البحور المستعملة أصولاً وهميّة ايضاً. وانما أوردناها لغرض اتمام الفائدة، حتّى يكوّن القارىء فكرة عامّة عنها.

ثالثاً ـ الدائرة المجتلِبة : وسميت بذلك لأنّ جميع اجزائها اجتلبت من الدائرة المختلفة . ويفك منها ثلاثة أبحر كلها مستعملة هي :

الهزج ، والرجز ، والرمل .

والهزج أصل هٰذهِ الدائرة منهُ يُفكُ الرجز ، ومن الرجز يفك الرمل على ما سيأتي توضيحهُ .

رابعاً ـ الدائرة المشتبِهة : وسميت بذلك لاشتباه اجزائها ، اذ تشتبه فيها « مستفعلن » ذات الوتد المجوع بـ « مستفع لن » ذات الوتد الفروق ، كما تشتبه فيها « فاعلاتن » مجموعة الوتد ، بـ « فاعِ لاتن » مفروقة الوتد .

ويفك من هذه الدائرة تسعة بحور ، ستة منها مستعملة ، وثلاثة مهملة . فأما المستعملة فهي : السريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث . وأما المهملة فهي :

١ ـ **المتّئد** ويسمى الغريب ، ووزنه :

فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن

٢ ـ **المنسرد** ، ويسمى القريب ايضاً ، ووزنه :

فاعِ لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعِ لاتن مفاعيلن مفاعيلن

٣ ـ **المطّرد** ، ويسمّى المُشاكِل ايضا ، ووزنه :

مفاعيلن مفاعيلن فاعِ لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعِ لاتن

والسريع أصل هذه الدائرة ، ومنه تفك سائر بحورها .

خامساً ـ الدائرة المتّفقة : وسميت بذلك لاتفاق اجزائها الخماسية (فعولن) و (فاعلن) .

ويفك من هذه الدائرة على وفق طريقة الخليل في (الفكّ) بحران مستعملان هما : المتقارب ، والمتدارك والمتقارب أصل هذهِ الدائرة ومنه يفك المتدارك .[1]

(١) ينظر في فكرة الدوائر واصطناعها « شرح تحفة الخليل » لعبد الحميد الراضي ١٣ ـ ٤١ ، و « عبقري من البصرة » للدكتور مهدي المخزومي ١٠١ ، ومابعدها .

طريقة الفك

أما طريقة الفك التي اصطنعها الخليل فانّها تعني أن تفك التفعيلات اجزاءً، واجزاء التفعيلات هي الاسباب والاوتاد[١] .

وتتلخص طريقة الفك في ان تأخذ أصل الدائرة فتترك ما في أوله من وتد أو سبب فتستخرج بحراً آخر، ثم تترك ما في اول هذا البحر المستخرج من وتد او سبب، فتستخرج بحراً ثالثاً. فإذا واصلت الفك فانك ستأتي على آخر بحرٍ في الدائرة، وآخر بحر فيها هو الذي اتخذ اصلاً، فهو اول بحورها ولا يستخرج منه بحرٌ جديد.

فاذا كان (الهزج) أصل الدائرة المجتلبة، وهي الدائرة الثالثة فانّ طريقة الفك تجري على النحو الآتي :

مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥

مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥

فمعنى هذا أنّ تفعيلته (مفاعيلن) تتألف من وتد مجموع : (مفا = //٥) وسببين خفيفين : (عِيْ = /٥) و (لُنْ = /٥). فاذا اردت ان تستخرج بحراً من الهزج فاترك الجزء الاول من التفعيلة، وهو الوتد المجموع : (مفا) واجعل بداية البحر الجديد من السبب الخفيف الاول في (مفاعيلن) وهو : (عِي)، وينتهي هذا البحر بالوتد المجموع وهو الجزء الاول من التفعيلة المتروك :

عيلن مفا	عيلن مفا	عيلن مفا
/٥/٥ //٥	/٥/٥ //٥	/٥/٥ //٥

عيلن مفا	عيلن مفا	عيلن مفا
/٥/٥ //٥	/٥/٥ //٥	/٥/٥ //٥

---

(١) د. مهدي المخزومي، عبقري من البصرة، ١٠٠.

وهذا هو وزن الرجز :

مُسْتَفعِلُن	مُسْتَفْعِلُن	مُسْتَفعِلُن
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥
مُسْتَفْعِلُن	مُسْتَفْعِلُن	مُسْتَفعِلُن
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥

فاذا واصلت الفك تركت ما في اول البحر الثاني ، وهو السبب الخفيف : (مُسْ = /٥) حتى يبقىَ من الوزن :

تَفْعِلُنْ مُسْ	تَفْعِلُنْ مُسْ	تَفعِلُنْ مُسْ
/٥//٥ /٥	/٥//٥ /٥	/٥//٥ /٥
تَفعِلُنْ مُسْ	تَفْعِلُنْ مُسْ	تَفعِلُنْ مُسْ
/٥//٥ /٥	/٥//٥ /٥	/٥//٥ /٥

وهذا هو وزن الرمل :

فَاْعِلاْتُنْ	فَاْعِلاَتُن	فاعِلاْتُن
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥
فَاْعِلاْتُنْ	فَاْعِلاْتُن	فَاعِلاْتُن
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥

فاذا واصلت الفك تركت ما في اول البحر الثالث ، وهو السبب الخفيف : (فَاْ = / ٥) فتنتهي الى آخر بحرٍ فيها ، وآخر بحر هو الذي اتخذ اصلاً ، وهو (الهزج) .

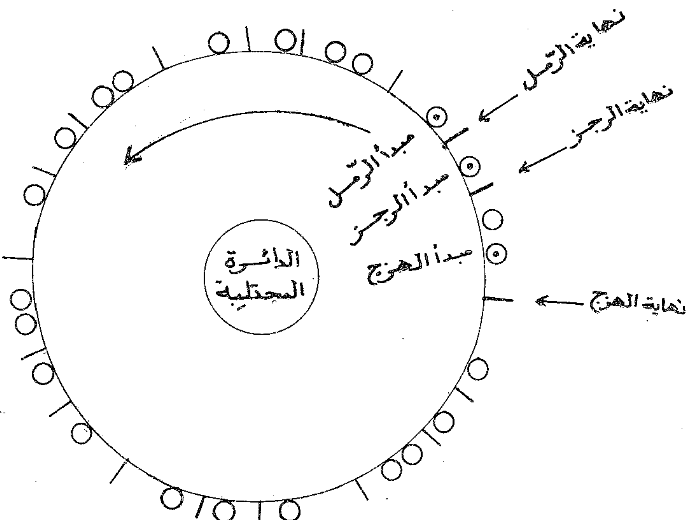
عِلاْتُنْ فَاْ	عِلاْتُن فَاْ	عِلاَتُنْ فَاْ
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥
عِلاْتُنْ فَاْ	عَلاْتُنْ فَاْ	عِلاْتُنْ فَاْ
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥

وهو يساوي :

مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥

مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥

وعلى هذا يكون رسم الدائرة الثالثة (المجتلبة) التي اساسها (الهزج) على هذا النحو :



ويمكن رسم الدوائر الأُخرى على وفق هذا الفك* حتّى يتم الوصول الى آخر بحر في كلّ منها ، وهو الذي يستخرج منه اصلها .

---

* لابّد أنْ يتنبهَ القارىء الكريم الى اننا رمزنا (في كتابنا هذا) لكل حركة بخطيط مائل صغير (/) ، ولكل سكون بدائرة (٥) تسهيلاً في التقطيع ، وهو يخالف رموز الخليل الواردة في رسم الدوائر المذكورة في ارجوزة ابن عبد ربه في العقد الفريد (ج٥ : ٤٢٨) التي اشار اليها استاذنا الدكتور مهدي المخزومي ، لأنّ الخليل كان يرمز للحركة بدائرة صغيرة (٥) وللسكون بألف (آ) لان الألف ساكنة ابداً ، وعلى هذا فانّ رمز السبب الخفيف الذي يتألف من حركة وسكون يكون في الدائرة (٥ا) ورمز السبب الثقيل فيها هو (٥٥) ، ورمز الوتد المجموع هو (٥٥ا) ، ورمز الوتد المفروق الذي يتألف من حركتين بينهما سكون هو : (٥ا٥) لذا اقتضى التنويه ، فضلاً عن انّ الدائرة المنقوطة هي علامة لمبدأ كل بحر يفك في هذه الدوائر .

ينظر ، عبقري من البصرة ، ١٠١ .

البحور الشعرية ومفاتيحها

وضع صفي الدين الحلّي (ت ٧٥٠ هـ) مفاتيح ايقاعية لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر ، وهي عبارة عن أنصافِ أبياتٍ من كل بحر ، يقابلها في نصفها الثاني تفاعيلها التي تزنها ليسهلَ حفظها ، واستعادتها عند الحاجة ، وهي على وفق ما وردت عند العروضين :

١ ـ الطويل :

طويـلٌ لـهُ دون البحـورِ فضائـلُ
فعولـن مفاعيلـن فعولـن مفاعلـن

٢ ـ المديد :

لمديـدِ الشعـرِ عنـدي صفـاتُ
فاعلاتـن فاعـلـن فاعلاتـن

٣ ـ البسيط :

إنَّ البسيطَ لديهِ يُبسـطُ الأمـلُ
مستفعلـن فاعلـن مستفعلـن فعِلـن

٤ ـ الوافر :

بحـورُ الشعـرِ وافرُهـا جميـلُ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

٥ ـ الكامل :

كَمُلَ الجمــالُ من البحورِ الكامِـلُ

متفاعلـن متفاعلـن متفاعلـن

٦ ـ الهزج :

عــلى الأهــزاج تسـهيـــلُ

مفاعيلـن مفاعيلـن

٧ ـ الرجز :

في أبحـرِ الارجـازِ بحـرٌ يسهــلُ

مستفعلـن مستفعلـن مستفعلـن

٨ ـ الرّمل :

رمــلُ الأبحـرِ يرويـــهِ الثقاتُ

فاعلاتـن فاعلـن فاعلاتـن

٩ ـ السريع :

بحـرُ سريـعٌ ما لـهُ ساحـلُ

مستفعلـن مستفعلـن فاعلـن

١٠ ـ المنسرح :

منســرحٌ فيـهِ يُضـربُ المثـلُ

مستفعلـن مفعـولاتُ مفتعلـن

١١ ـ الخفيف :

يا خفيفـاً خفَّـت بـهِ الحركـاتُ

فاعلاتـن مستفعلـن فاعلاتـن

١٢ ـ المضارع :

تُـعـــدُّ الـمـضارعـــاتُ

مفاعيلُ فاعلاتن

١٣ ـ المقتضب :

اقتضبْ كما سألوا

فاعلاتُ مفتعلن

١٤ ـ المجتث :

إنْ جُثّتِ الحركاتُ

مستفعلن فاعلاتن

١٥ ـ المتقارب :

عن المتقاربِ قالَ الخليلُ

فعولن فعولن فعولن فعولن

١٦ ـ المتدارك : « ويسمّى المحدث أو المخترع ... ومخبونهُ يسمّى الخبب » :

حركاتُ المحدثِ تنتقلُ

فِعلن فِعلن فِعلن فَعِلن

الكامل

وزن الكامل سواء أكان في الدائرة العروضيّة أم في الاستعمال هو :

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ

ومعنى هذا أنّه يتألف من ستةِ أجزاء اذا كان تاماً . أما إذا كان مجزوءاً فإنّهُ يتشكل من أربعةِ اجزاء :

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
///٥//٥	///٥//٥
ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
///٥//٥	///٥//٥
ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ

أي أنّ وحدتهُ الايقاعية تتألف من « مُتَفَاْعِلُنْ » وهي متكونّة من سبع حركاتٍ وسكنات « ///٥//٥ » وهي بالرموز = ن ن ــ ن ــ لأن كل حركة وحدها (/) لا يليها ساكن يرمز لها بالرمز (ن) . أما إذا ولي الحركة سكون (/٥) فانّ رمزها يكون خطيطاً أفقياً هكذا (ــ) .

أما اذا اردنا أن نحلل هذهِ الوحدة (مُتَفاعِلُن) الى الاسباب والاوتاد فإننا نقول : إنها تتألفُ من سبب ثقيل (مُتَ) وسبب خفيف (فا) ووتد مجموع (عِلُن) .

والكامل كما المعنا يُستعمل تاماً ومجزوءاً ، إلاّ أن وحدتَهُ الايقاعية « متفاعلن » كثيراً ما يدخلها زحاف (الاضمار) وهو تسكين الحرف الثاني منها ، فتصير (متْفاعلن) بسكون التاء ، (/٥/٥//٥) وتنقل إلى (مُسْتَفْعِلُنْ) المساوية لها بالحركات والسكنات (/٥/٥//٥) ، وإليك أهم تشكيلاته* بحسب ما يطرأ على أعاريضهِ وأضربه من تغييرات :

١ ـ **الكامل الصحيح** : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُتَفاعلن) وضربه كذلك (متفاعلن) ومثاله قول عنترة :

وإذا صحوتُ فما أُقصِّرُ عن نـدىً   وكمـا علمْـتِ شمائلـي وتكرُّمـي

وتقطيعهُ :

وإذا صحو	تُ فما أُقصْ	صِرُ عَنْ ندَنْ
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

وكما علم	تِشمائلي	وتكرْر مي
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

* لا يخفى أن مصطلح « التشكيلات » هو من ابتداعات نازك الملائكة ، لكن تسمية التشكيلات بأسماء ما يطرأ على الأعاريض والأضرب من تغييرات يعود سبقها إلى صاحب « الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة » ونحن نرى أن استعمال مصطلح « التشكيلات » والتسميات « الكامل التام ، الكامل المرفل ، الكامل المذيل ... الخ » يخدمان منهجنا في التأليف لكون الكتاب تعليمياً . ينظر في ذلك : نازك الملائكة الناقدة ، رسالتنا للدكتوراه (ص٨٧) والإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة (في أكثر التسميات)

أما مثالهُ وقد تعاقبت فيه (متفاعلن) السالمة و (مستفعلن) المضمرة فهو قول الحلاّج :

النّفسُ بالشّيء الممنّع مولعهْ والـحادثاتُ أُصولُـها مـتـفرّعَـهْ
والنّفسُ للشيء البعيدِ مريدةٌ ولكلّ ما قَرُبَتْ اليه مُضيّعهْ[1]

وتقطيعُه :

ونْنَفسلِشْ	شيئلبمي	دِمريدتن
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥//٥
ـ ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ
متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
(مستفعلن)	(مستفعلن)	

ولِكُلْلِما	قَرُبتْ اليْ	هِمُضَيْيعهْ
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ
مُتفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

٢ ـ **الكاملُ المقطوع** : وهو ما كانت عروضه صحيحة (متَفاعلن) وضربهُ مقطوعاً (مُتَفاعلْ) والقطع علة . وهي حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله (علُن) تصير (عِلْ) فتصير التفعيلة (متفاعلْ) بسكون اللام . وقد يدخلها مع القطع الاضمار فتصير (متْفاعِلْ) بسكون التاء واللام . وتنقل الى (مستفعلْ) المساوية لها بالحركات والسكنات . ومثالهُ

قول شوقي (في الهمزية النبوية) :

---

(١) ديوانه ، تح د . كامل مصطفى الشيبي ، ١١٥ .

وُلِدَ الهدى فالكائناتُ ضياءُ   وفمُ الزّمانِ تبسُّمٌ وثناءُ
الرُّوحُ والملأُ الملائكُ حولَهُ   للدينِ والدّنيا بهِ بُشَراءُ[1]
وتقطيعهُ :

أَرْرُوحُول	مَلَئُلملا	إكحولهو
/٥/٥//٥	///٥//٥	///٥//٥
ــ ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ
متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مستفعلن		

لِلْدِينوَل	دنيا بهِي	بُشَراءُوْ
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥/٥
ــ ــ ن ــ	ــ ــ ن ــ	ن ن ــ ــ
متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلْ
مستفعلن	مستفعلن	

علماً أنّ عروض البيت الأول مقطوعةِ (متفاعلْ) وهذا هو التصريعُ بنقص. والتصريع كما مرّ يقع في مطالع القصائد.

٣ ــ **الكامل الأحَذّ** : وعروضهُ (حذّاء) وضربه احَذّ كذلك (مُتَفا) . والحذذ علة ، وهي حذف الوتد المجموع (علن) من آخر التفعيلة فتصير (مُتَفا) وتحوّل الى (فعِلنُ) بكسر العين المساوية لها بالحركات والسكنات . ومثالهُ قول ابي العتاهية :

أُوطِنْتُ داراً لابقاءَ لَهَا   تِعِدُ الغرورَ وتُنبتُ الدُّرنا
ما يَستبينُ سرورُ صاحِبِها   حتّى يعودَ سرورهُ حزَنا[2]
وتقطيعهُ :

---

(١) الشوقيات ، مج ١ ، ٣٤ .

(٢) شرح ديوان ابي العتاهية ، ٢٩٩ .

أوطِنتُدا	رن لا بقا	ءَلَهَا
/ه/ه//ه	/ه/ه//ه	///ه
ـ ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ن ن ـ
متْفاعلن	متْفاعلن	مُتَفا
مستفعلن	مستفعلن	فِعلن

تَعِدُ لغرو	روتُنبتد	دَرَنا
///ه//ه	///ه//ه	///ه
ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفا
		فِعلن

٤ ـ الكامل الأحذ المضمر : وهو ما كانت عروضه حذّاء (فِعلن) وضربهُ أحذّ مضمراً (فعْلن) بسكون العين ، أي دخل عليه مع علة الحذذ زحاف الاضمار[١]. ومثالهُ قول الشريف الرضيّ :

وتلفّتَــتْ عينــي فمـذ خَفِيَـتْ عنّـي الطَلُـولُ تلفّتَ القلــبُ

وتقطيعُهُ :

وتلَفْفتَتْ	عيني فمذ	خَفِيَتْ
///ه//ه	/ه/ه//ه	///ه
ن ن ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ن ن ـ
متفاعلن	متْفاعلن	متفا
	مستفعلن	فِعلن

عَنِطْطلو	لتلفْفَتلْ	قلبو
/ه/ه//ه	///ه//ه	/ه/ه
ـ ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ	ـ ـ
متْفاعلن	متفاعلن	متْفا
مستفعلن		فعْلن

(١) وهذا الزحاف يجري مجرى العلة ، أي هو زحاف لازم في هذا الضرب .

أمّا تشكيلات مجزوء الكامل فهي :

٥ ـ **مجزوء الكامل المرفّل** : وهو ما كانت عروضُهُ صحيحة ، وضربهُ مرفّلاً ، والترفيل (علة) ، وهي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصبح التفعيلة (متفاعلاتن) على وفق الآتي :

متفاعلن + تن = متفاعلن تن = متفاعلاتن

///٥//٥ +/٥ = ///٥//٥/٥ = ///٥//٥/٥

أي أنّ (متفاعلن تن) تحوّل الى (متفاعلاتن) المساوية لها ، وذلك أنّ الألف صوتٌ ساكن ، والنون صوت ساكن ايضاً ، ومثالهُ قول المنخّل اليشكري :

وأحبُّهـــا وتُحبُّنـــي ويحـــبُّ ناقتهـــا بعيـــري

وأُحِبْبُها	وتُحِبْبُني	ويُحِبْبُنا	قتها بعيري
///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥	///٥//٥/٥
ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ	ن ن ــ ن ــ ــ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن

٦ ـ **مجزوء الكامل المذيّل** : وهو ما كانت عروضُهُ صحيحة (متفاعلن) وضربه مذيّلاً ، والتذييلُ علة ، وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة[1] ، فتصبح التفعيلة (متفاعلان) ويمكن أن نرمز للحرف الزائد الساكن إما بسكون (٥) أو بنقطة (٠)[2] على وفق الآتي : ـ

متفاعلن + ن = متفاعلان = متفاعلان

///٥//٥ + ٥ = ///٥// ٥٥ = ///٥//٥٠

---

(١) و (٢) على وفق ما يرى صاحب الايقاع حين وحّد بين التذييل والتسبيغ ، ٧٨ .

ومثالهُ قول الأخطل الصغير :

أنا ساهرٌ والكونُ نا ... مَ ، وكلُّ ما في الكونِ نامْ
نامَ الجميعُ ومقلتي ... يقظى تجولُ مع الظَّلامْ

وتقطيعُهُ :

نا ملجمي	عُوَمقلتي
/٥/٥//٥	///٥//٥
ـ ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ
متْفاعلن	متَفاعلن
= مستفعلن	

يقظى تجو	لمعظْظَلامْ
/٥/٥//٥	///٥//٥٥ أو نقطة (٠)
ـ ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ ٠
متْفاعلن	متفاعلانْ
مستفعلن	

٧ ـ **مجزوء الكامل الصحيح** : وهو ما كانت عروضُهُ صحيحة (متفاعلن) وضربهُ كذلك . ومثالهُ قول الشاعر :

وإذا افتَقَرْتَ فلا تكن ... متخشِّعاً وتجمَّلِ

وتقطيعُهُ :

وإذفْتَقَرْ	تفلا تكن
///٥//٥	///٥//٥
ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ
متَفاعلن	متفاعلن

مُتَخَشْشعن	وتجمملي
///٥//٥	///٥//٥
ن ن ـ ن ـ	ن ن ـ ن ـ
متفاعلن	متفاعلن

وبهذا نكون قد ذكرنا سبعة تشكيلات للكامل هي المطَّردة في الاستخدام ، أما ما عداها فهو نادر وشواهدهُ قليلة[1] .

---

(١) يذكر العروضيون للكامل تشكيلين آخرين هما :
أ ـ تشكيلٌ في الكامل التام : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربهُ أحذ مضمراً ومثالهُ :

لمن الدِّيارُ برامتيـــنِ فعاقـلِ   درست وغيَّـرَ آيها القطْـرُ
متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن فعْلن

ب ـ تشكيل في مجزوء الكامل : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه مقطوعاً ، ومثالهُ :

وإذا همُ ذكروا الاساءةَ اكثروا الحسناتِ
متفاعلن متفاعلن   متفاعِلن متفاعلْ

الكامل والشعر الحر

الكامل من البحور المفردة[١] التي تعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة على وفق نظام هندسي معين ، فاذا أريد لقصيدة الشطرين أن تكون تامّة فإنّ نظامها الهندسي الايقاعي سيلتزم باحدى تشكيلات التام ، إذ تتكرر فيه التفعيلة (متفاعلن) ست مرات ، ثلاث مرات في الصدر ، والأخرى في العجز ، أما اذا أريد للقصيدة أن تكون من مجزوءاتِه ، فانّ تشكيلات مجزوء الكامل تحتم على الناظم أن يلتزم بنظامها الهندسي القائم على تكرار التفعيلة أربع مرات : مرتين في الصدر ، ومرتين في العجز .. ولّما كان الكامل من أكثر بحور الشعر العربي غنائية ، وليناً ، وانسيابيّةً ، وتنغيماً واضحاً ، الى جانب كونهِ يتألفُ من وحدة صافية مفردة مكرّرة ، فانّ شعراء حركة (الشعر الحر)استثمروا ايقاعهُ ، وحلاوته فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الفنيّة ، فكان اكثر البحور استخداماً في بداية الحركة .

ولعلّ اباحتهم استخدام أيّ عدد من التفعيلات في البيت الشعري ـ والبيت عندهم يتألف من شطر واحد ، وليس فيه عروض ، وانما يقوم على الضرب فقط ـ وانتقالهم من ضرب الى سواه في القصيدة الواحدة هو الذي جعل البحور المفردة كثيرة لديهم ، ولا سيّما الكامل ، فهم أحرار في شكل القصيدة ، فقد تكون اشطرها الكامليّة هكذا :

متفاعلن متفاعلن متفاعلان ٣
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان ٥
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان ٨

---

(١) على نحو ما نقلهُ ابن رشيق عن الجوهري في العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات.
ينظر : العمدة ج ١ : ١٣٦ ـ ١٣٧ .

أي أنّ بيتها الأول يتألف من ثلاث تفعيلات، والثاني من خمس تفعيلات، والثالث من ثماني تفعيلات، (مع مراعاة أنّ الضربَ قد لا يكون موحّداً)، ومثالهُ قول سامي مهدي:

دبَّ القرادُ إليه
فاسترخى ونام. مستفعلان
وتكاثرت زمر القرادِ،
فما أحسَّ
وظلَّ يحلمُ بالسلام. متفاعلان
حتّى إذا ما مَر يومٌ واستفاقَ
تخلّعت أطرافه من جانبيه
ولم يجد إلاّ العظام[1]. مستفعلان

فهذِهِ القصيدة وإن بدا شكلها الكتابي انها تتألف من اكثر من ثلاثة اشطر إلاّ أن حقيقتها غير ذلك، لأنّ اشطرها مدوّرة، فالأول ينتهي عند لفظة (نام) وقد وضع الشاعر بعد هذهِ اللفظة نقطة علامة على انتهاء الشطر، في حين ينتهي شطرها الثاني بلفظة (السلام)، والثالث بلفظة (العظام) وهي كما تتّضح قوافي الاشطر. فعلى الدارس أن يتنبه سلفاً إلى قضيّة التدوير في القصائد الحرّة، والى طريقة كتابة القصيدة، فقد لا تكون القصيدة حرّة ومع ذلك يكتبها ناظمها باسلوب كتابة الشعر الحر، كما في الرسم الكتابي الآتي من قصيدة «قيثارة الأمل» لبلند الحيدري:

كلٌّ لهُ قيثارةٌ إلاّ ...
أنا
قيثارتي في القلب حطّمها الضّنا
كانت
وكنّا
والشّباب مرفرفٌ
تشدو فتنشرَ حولنا صور المنى[2]

(١) قصيدة (ورقة ليست لكافكا) الأعمال الشعرية، ٢٤١.

(٢) ديوان بلند الحيدري، ١٠٨. دار العودة.

فهذا الشكل الكتابي وإن أوحى بأنّ القصيدة حرّة ، غير أنها في الحقيقة ليست الاّ قصيدة كاملية من قصائد الشطرين ، وبمجرد اعادة ترتبيها شكليّاً تعودُ إلى وضعها الخليلي ذي الشطرين المتساويين هكذا :

كـــلٌ لـــهُ قـيـــثارةٌ إلاّ أنا	قيثارتي في القلب حطّمها الضّنا
كانت وكنّا والشّبابُ مرفرفٌ	تشدو فتنشرَ حولنا صور المنى
مستفعلن مستفعلن متفاعلن	مستفعلن متفاعلن متفاعلن

فعلى الدّارس أن يتنبّه الى ذلك ويميّز بين القصيدة الحرّة المدوّرة الاشطر ، وقصيدة الشطرين التي ترسم على وفق كتابة الشعر الحر .

عد الى قصيدة سامي مهدي وتفحّص ضروبها ، تجد أنّ الشاعر لم يستخدم فيها غير ضرب واحد ، هو الضرب المذيّل (فاعلاتان) وهذا معناه أنّ الشاعر حرّ في اختيار ضروبه ، فقد يستخدم ضرباً معيناً ، كما هي الحال مع سامي مهدي في هذه القصيدة ، وقد ينتقل من ضربٍ الى سواه بحريّةٍ في اكثر من شطر ، كما هو الحال مع نازك الملائكة في عموم قصائدها الكامليّة[1] ، ففي قصيدة « مرّ القطار » جمعت الشاعرة بين الضرب الصحيح « متفاعلن » والمذال « متفاعلان » في قولها :

الليلُ ممتدُ السّكون الى المدى	متفاعلن
لا شيءَ يقطعُهُ سوى صوتٍ بليد[2]	متفاعلان

وفي قصيدة « الوصول » جمعت بين الضرب الصحيح « متفاعلن » والمذال « متفاعلان » والمرفّل « متفاعلاتن » كما في قولها :

وأنا أُغنّيها وأرقبُ في ارتخاء	متفاعلان
ظلّ النخيل على الثرى	متفاعلن
لم ألقَ غيركَ لي نصيرا[3]	متفاعلاتن

---

(١) نازك الملائكة الناقدة ، ٢١١ ، وما بعدها .

(٢) مج ٢ : ٦٠ .

(٣) مج ٢ : ٢٦٧ .

وغير ذلك .

في حين استخدم السيّاب في قصيدة « حفّار القبور » الضربين : المذيّل ، والمرفّل كما في قوله :

ياربّ ما دامَ الفناءْ	متفاعلان .
هو غايةُ الأحياء ، فأمرْ يهلكوا هذا المساءْ !	متفاعلان
سأموتُ من ظمأ وجوعِ[1]	متفاعلاتن

(١) مج ١ : ٥٤٩ ـ ٥٤٧ .

خلاصة الكامل

١ ـ يستعمل تاماً ومجزوءاً بسبعة تشكيلات . فإذا كان تاماً تألف من ست وحداتٍ ايقاعية في الشطرين :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وإذا كان مجزوءاً تألّف من أربع وحدات ايقاعية في الشطرين ، لأن المجزوء ما حذف تفعيلة من كل شطر فيه :

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن

٢ ـ أما ما يدخله من زحافات وعلل فهي :

أ ـ **زحاف الاضمار :** وهو تسكين الحرف الثاني في (متفاعلن) فتنقل الى (مستفعلن) واجازوا دخوله على جميع اجزائه : حشواً وعروضاً وضرباً .

ب ـ **علّة القطع :** وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله فتصير تفعيلتهُ (متَفاعلْ) وبعض العروضيين ينقلها الى (فعِلاتن) المساوية لها .

ج ـ **علة الحذَذ :** وهي حذف الوتد المجموع برمّته من آخر التفعيلة فتصير (متفا) وتنقل الى (فعِلن) المساوية لها بالحركات والسكنات . ويدخل زحاف « الاضمار » على الحذذ فتصير التفعيلة (فعْلن) بسكون العين وهذا في التشكيل الأحذّ المضمر .

د ـ **علة الترفيل :** وهي زيادة سبب خفيف على ما آخرهُ وتد مجموع ، فتصير التفعيلة (متفاعلاتن) .

هـ ـ **علة التذييل** : وهي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، فتصير التفعيلة (متفاعلان) .

٣ ـ من البحور المفردة (الصافية) التي يكثر استخدامها في الشعر الحر .
٤ ـ تقوم القصائد الكامليّة الحرّة على استخدام التفعيلة الصافية « متفاعلن » بحريّة تامة في الشطر الواحد ، فقد تتكرر خمس مرات في الشطر ، وقد تتكرر مرتين ، أو عشراً ، على وفق ما تمليه تجربة الشاعر . وليس هذا الاستخدام مقصوراً على الكامل ، وانما في كل الاوزان الصافية الأخرى التي تستخدم في الشعر الحر ، فعلى الدارس أن يتنبه الى ذلك .
٥ ـ تبيح حركة الشعر الحر الانتقال من ضرب الى سواه في القصيدة الحرّة الواحدة ، وهذهِ الحريّة نغّمت الاشطر تنغيمات سريعة قضت على رتابة الوزن الواحد ، فعلى الدارس الانتباه الى هذا الاستخدام في الاوزان الأخرى لأنه ليس مقصوراً على الكامل .

تمرينات على الكامل

قطّع الأبيات الآتية بعد كتابتها عروضياً وانسبها الى تشكيلاتها :

١ ـ قال أبو فراس الحمداني :

أبنيَّتي لا تجزعي ... كلُّ الانام الى ذهابْ
نوحي عليَّ بحسرةٍ ... من خلفِ سِتْرِكِ والحجابْ
قولي إذا كلّمتني ... فعييتُ عن ردّ الجوابْ
زينُ الشباب أبو فرا ... سٍ لم يُمتّع بالشّبابْ

٢ ـ وقال علي الياسري[1] :

هي أمةُ العربيِّ ما هانت وما ... نسيَ الاباءَ على الزّمانِ كرامُها
وبها ابتدا هذا الزّمان مسارَهُ ... فاذا مَضتْ فختامُهُ وخِتامُها

٣ ـ وقال صالح الظّالمي في فلّاح[2] :

أبصرتهُ تهوي السنابلُ حولَهُ متجمعهْ
وخطاهُ يلوبها الذهولُ اذا تخطّت مسرعهْ

٤ ـ وقال محمد حسين آل ياسين[3] :

إنّي لأقسمُ بالشهيدِ تفارُ من ... دَمِهِ المنوّرِ نجمةُ الاسحارِ
وبتربةٍ ضمّتهُ أكرَمَ واهبٍ ... فتفجرّتْ فيهِ كنوزَ فخارِ
وبدجلةٍ ماديف بالدّم ماؤهُ ... إلّا استحالا فيهِ فيضَ نُضارِ
إنّ العراقَ وما يزالُ عرينهُ ... من عهد « نُصّر » موطنَ الاحرارِ

(١) قصيدة « الفيض » ديوان المجد ، ١٢ .

(٢) قصيدة « حصاد الدمع » دروب الضباب ، ١٥ .

(٣) قصيدة « ذكرى الثأر » ديوان آل ياسين ٧٢ .

٥ ـ وقال جميل حيدر في المعلم[١]:

ما بين طرفِكَ واليراعِ
تمتدُّ ملحمةُ الشعاعِ
في ذلك الطينِ المعلَّبِ (م)
بين أوعيةِ الطِّباعِ
مازلت تستهدي النشورَ
إليهِ في أنقى المساعي
وتذوب حتّى يستفيقَ
الشيء منك على انطباعِ

٦ ـ وقال حميد سعيد[٢]:

ياوجهَ عمّار بن ياسر
كلّ وجهٍ للصّعاليكِ القدامى
أهلوكَ ينتجمونَ أرصفةَ الرشيدِ
ويكتبون الشعرَ للغاباتِ للانهارِ
نقرأ ما كتبنا للجليد
أوَ يقرأ الأنسانُ موتهُ؟
ويبيعُ للصحراء صوته!

٧ ـ وقال بشارة الخوري:

ذاك الفتى بالامسِ عادَ الى | شبح هزيلِ الجسم مُنجَرِدِ
عيناهُ عالقتان في نفقٍ | كِسراج كوخ نصفِ متّقِدِ

٨ ـ وقال صالح الجعفري[٣]:

كيفَ الإقامةُ عند من نهوى | أم كيفَ نأمنُ والهوى غَدَرُ
والدّهرُ يصرُخُ كلَّ ثانيةٍ | شدّوا المحامِلَ أيها السَّفَرُ

---

(١) نبع وظل، ١٠١.

(٢) قصيدة «وجه عمّار بن ياسر» ديوان حميد سعيد، ١٢٠.

(٣) ديوان الجعفري، ١٠١.

الرجز

الرجز بحرٌ من البحور المفردة ، تتألف وحدتهُ الايقاعية من تفعيلة « مُسْتَفْعِلُنْ » ، ووزنهُ :

مستفعلن مستفعلن مُسْتَفْعِلُن   مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ويستعمل تاماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً ، ويدخلُ كلَّ اجزائه : حشواً وعروضاً ، وضرباً ، زحافان : الخبن ، وهو حذف الثاني الساكن من « مُسْتَفْعِلُنْ » فتصير « مُتَفْعِلُن » وتنقل الى « مَفَاْعِلُن » المساوية لها في الحركات والسكنات ، وزحاف الطيّ : وهو حذف الرابع الساكن من « مُسْتَفْعِلُن » فتصير « مُسْتَعِلُن » وتنقل الى « مُفْتَعِلُن » على وفق الآتي :

مُسْتَفْعِلُن =	مُتَفْعِلُن =	مَفَاْعِلُن
/٥/٥//٥ =	//٥//٥ =	//٥//٥ الخبن
ـ ـ ن ـ	ن ـ ن ـ	ن ـ ن ـ
مُسْتَفْعِلُنْ =	مُسْتَعِلُنْ =	مُفْتَعِلُنْ
/٥/٥//٥ =	/٥///٥ =	/٥///٥ الطيّ
ـ ـ ن ـ =	ـ ن ن ـ =	ـ ن ن ـ

والرجز* من البحور الكثيرة الاستعمال حتى سمّي بمطيّة الشعراء لكثرة ما ركبوهُ نظماً ، ونوّعوا في تشكيلاته ، على أنّ أهم تشكيلاته من التام هي :

* جاء في لسان العرب : « والرجز أن تضطرب رجلُ البعير أو فخذاهُ إذا أراد القيام ، أو ثار ساعة ثم تنبسط ... ومنه سمّي الرجز من الشعر لتقارب اجزائهِ وقلّةِ حروفهِ ... والرجز شعر ، ابتداء أجزائهِ سببان ثم وتد ، وهو وزن يسهلُ في السمع ويقع في النفس ، ولذلك جاز أن يقع فيه (المشطور) وهو الذي ذهب شطره . و (المنهوك) وهو الذي قد ذهب منهُ أربعة اجزائهِ وبقي جزءان ... وقد اختلف فيه . فزعم قوم أنه ليس بشعر ، وأن مجازه مجاز السجع ، وهو عند الخليل شعرٌ صحيح ، ولو جاء منهُ شيء على جزء واحد لاحتمل (الرجز) ذلك لحسن بنائه » بدلالة عبدالوهاب محمود الكحلة « العروض والقافية في لسان العرب » ٢٥ .

١ ـ **الرجز الصحيح** : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُسْتَفْعِلُن) وضربهُ كذلك « مُسْتَفْعِلُنْ » ومثالهُ قول الشاعر :

لا خَيْرَ في مَنْ كفَّ عنّا شرَّهُ   إنْ كانَ لا يرجى ليومٍ خيرُهُ

وتقطيعُهُ :

لا خيرَ في	منَ كفْفعنْ	ناشرْرَهُو	إن كان لا	يُرجى ليو	من خير هو
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥//٥//٥	/٥/٥//٥
- - ن -	- - ن -	- - ن -	- - ن -	- - ن -	- - ن -
مُستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

٢ ـ **الرجز المقطوع** : وهو ما كانت عروضه صحيحة « مُسْتَفْعِلُن) وضربه مقطوعاً (مستفعلْ) والقطع (علة) وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله . فتصير التفعيلة « مُسْتَفْعِلْ » وتنقل الى « مفعولن » المساوية لها بالحركات والسكنات . مع مراعاة أنّ زحاف الخبن قد يدخل على الضرب المقطوع فتصير التفعيلة (معولن) وتنقل الى (فعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات هكذا :

مُسْتَفْعِلُن =	مُسْتَفْعِلْ =	مَفْعُوْلُنْ
/٥/٥//٥ =	/٥/٥/٥ =	/٥/٥/٥ قطع
- - ن - =	- - - =	- - -
مَفْعُوْلُنْ =	مَعُولُن =	فعولن
/٥/٥/٥ =	//٥/٥ =	//٥/٥ قطع وخبن
- - - =	ن - - =	ن - -

ومثالهُ قول الشاعر :

القلبُ منها مستريحٌ سالمٌ   والقلبُ منّي جاهدٌ مجهودُ

وتقطيعُهُ :

القلبُ من	هامستري	حنسالمن
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥
ــ ــ ن ــ	ــ ــ ن ــ	ــ ــ ن ــ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

ولقلبمن	نيجاهِدُن	مجهودو
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥/٥
ــ ــ ن ــ	ــ ــ ن ــ	ــ ــ ــ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلْ مفعولن

ومثالهُ وقد تعاقبت فيه التفاعيل الصحيحة ، والمخبونة ، والمقبوضة قول الشاعر :

وكلُّ يومٍ في حياةِ خائفٍ لا يجدُ الأمانَ يومُ نحْسِ

وكُلْلُيو	من في حيا	تخائفن
//٥//٥	/٥/٥//٥	//٥//٥
ن ــ ن ــ	ــ ــ ن ــ	ن ــ ن ــ
مفاعلن	مستفعلن	مفاعلن

لا يجدُلْ	أمانَ يو	مُنَحْسِي
/٥///٥	//٥//٥	//٥/٥
ــ ن ن ــ	ن ــ ن ــ	ن ــ ــ
مفْتعلن	مفاعلن	فعولن

أما تشكيلاتهُ من المجزوء فليس لهُ غير تشكيل واحد هو :

٣ ــ الرجز المجزوء الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه كذلك ، ومثالهُ قول أحمد الصافي النجفي :

قـطـعةُ شـعري حـلوةٌ قد رقصَ القلبُ لها
أريدُ أن أجعلَ من حـشاشـتـي مـنزلـها
لو قُدمتْ في طبقٍ رامَ اللبيبُ أكلها[1]

وتقطيعهُ :

قِطْعَةُ شع	ري حلوتن	قد رقصل	قَلْبُلها
/٥///٥	/٥/٥//٥	/٥///٥	/٥///٥
ـ ن ن ـ	ـ ـ ن ـ	ـ ن ن ـ	ـ ن ن ـ
مفتعلن	مستفعلن	مفتعلن	مفتعلن
طي	سالمة	طي	طي

أما الرجز المشطور فتشكيلاته :

٤ ـ المشطور المقطوع : وهو ما كانت عروضُهُ مقطوعة « مستفعلْ » وتنقل الى « مفعولن » . وعروضهُ هذهِ هي الضرب على وفق ما يرى العروضيون . (أي ليس لهذا التشكيل ضربٌ) لأنَّ المشطور هو ما حذف شطرهُ ، وبقي منه شطرٌ ، ويعدّ الشطر الباقي بيتاً عروضهُ ضربه[2]. مع مراعاة أنَّ زحاف الخبن قد يدخل على العروض المقطوعةِ فتصير « فعولن » .. وهذا التشكيل يرد على نوعين : نوع تكون فيه القافية مفردة ، ونوع تكون فيه القافية مزدوجة ، فمن الأول قول بشار بن برد :

ياطـلـلَ الـحـيِّ بذاتِ الـصَّـمْدِ
باللهِ خبِّرْ كيفَ كنتَ بعدي
أوْحَشْتَ من دَعْدٍ وتربِ دَعْد
سـقـياً لاسـماءَ ابـنةِ الاشدِّ

(١) المجموعة الكاملة لاشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة ، ٧٩ .

(٢) ينظر : شرح تحفة الخليل ٨٢ .

وتقطيعُهُ :

ياطَلَلل	حبيبذا	تقصدي
/٥///٥	/٥///٥	/٥/٥/٥
ـ ن ن ـ	ـ ن ن ـ	ـ ـ ـ
مفتعلن	مفتعلن	مفعولن

في حين أنك لو قطعت أيَّ شطر آخر من الثلاثة الباقيات لوجدت أن العروض فيه مقطوعة مجنونةٌ .

ومن الثاني (مزدوج القافية) أي الذي يزدوج فيه كلّ شطرين في قافية قول أبي العتاهية :

مـا تـطلعُ الشـمسُ ولا تـغيبُ	إلاّ لأمـرٍ شـأنُـهُ عجيبُ[1]
لكلِّ شيءٍ معدِنٌ وجوهرْ	وأوسـطٌ وأصـغرٌ وأكـبرْ

وتقطيعُهُ :

لكلْلِشي	إن معدِنن	وجوهرْ	وأوسطن	وأصغرن	وأكْبَرْ
//٥//٥	/٥/٥//٥	//٥/٥	//٥//٥	//٥//٥	//٥/٥
ن ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ن ـ ـ	ن ـ ن ـ	ن ـ ن ـ	ن ـ ـ
مفاعلن	مستفعلن	فعولن	مفاعلن	مفاعلن	فعولن
خبن	سالمة	قطع وخبن	خبن	خبن	قطع وخبن

٥ ـ **المشطور المذيّل** : وهو ما كانت عروضه ـ وهي ضربه ـ مذيلة ، والتذييل علة ، وهي كما مرّ زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة[2] . ومثاله قول العجّاج :

---

(١) الأغاني ، مج ٤ : ٣٧ .

(٢) على وفق ما يرى صاحب الايقاع حين وحّد بين التذييل والتسبيغ لأنهما شيء واحد . ينظر الايقاع ٧٨ .

هاجكَ مِنْ أروىَ كرسٌ الاسقامْ
ومـــــنزلٍ بـالٍ كخـطّ الأقـلامْ
والدّهرُ يهوي بالفتى في اسوامْ
وسن عناءِ المرء طول التهيامْ [١]

وتقطيعُهُ :

وذْدَهُريه	وي بلفتى	في أسوام
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥/٥٥
ـ ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ـ ـ ـ ٥
مستفعلن	مستفعلن	مفعولان

ومن عنا	ئلمر ئطو	لتْتِهيامْ
//٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥/٥٥
ن ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ـ ـ ـ ٥
مفاعلن	مستفعلن	مفعولان

ويمكن الاستعاضة عن السكون (٥) الدال على الحرف الزائد بالنقطة (.) فيصبح التعبير عنها (/٥/٥/٥ . = ـ ـ ـ .) وهذا التشكيل يجعلهُ العروضيون من تشكيلات السريع ، وهو وهم فرضتهُ الدائرة ، لأن ايقاعهُ هو نفسه ايقاع الرجز المقطوع بزيادة حرف ساكن ، وقد تنبه الى ذلك أحد الباحثين قبلنا ، ونحن نرى صوابه[٢] .

أما الرجز المنهوك فلهُ تشكيلان :

٦ ـ **الرجز المنهوك الصحيح** : وهو ما كانت عروضه صحيحة وهي ضربه ، لأنّ المنهوك هو البيت الذي ذهب ثلثاهُ ، ويعدّ ثلثه الباقي بيتاً ، وجزؤه الأخير هو الضرب والعروض ،[٣] ومثالهُ قول دريد بن الصمّة :

---

(١) الأبيات بدلالة عبدالحميد الراضي في « شرح تحفة الخليل » ٢٣٦ وهي عنده من مشطورات السريع .

(٢) ينظر : الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، ٨٨ .

(٣) شرح تحفة الخليل ، ٨٤ .

يالـيـتـنـي فـيـهـا جَذَعْ
أخـبُّ فـيـهـا وأضـعْ
أقودُ وطْـفـاءَ الزَّمَـعْ
كأنَّـهـا شاةٌ صدعْ

وتقطيعُهُ :

ياليتني	فيها جَذَعْ	أخبْبُفي	هاوأضَعْ
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	//٥//٥	/٥///٥
ــ ــ ن ــ	ــ ــ ن ــ	ن ــ ن ــ	ــ ن ن ــ
مستفعلن	مستفعلن	مفاعلن	مفتعلن

٧ ــ الرجز المنهوك المذيّل ، ووزنهُ : « مستفعلن مفعولانْ) ويذكر في منهوك المنسرح ، وقد رأينا صواب ايراده في الرجز المنهوك على وفق ما جاء في « الايقاع في الشعر العربي »[1] لأنه منه بزيادة حرف ساكن ، ومثالهُ قول هند يوم بدر :

ويهاً بني عبد الدّارْ
ويـهـاً حـماة الأدبارْ
ضرباً بـكـلِّ بـتّارْ

وتقطيعُهُ :

ويهن بني	عبدَدْ دارْ
/٥/٥//٥	/٥/٥/٥ ٥
ــ ــ ن ــ	ــ ــ ــ ٥
مستفعلن	مفعولانْ

(١) الايقاع في الشعر العربي ، ٨٠ .

الرجز والشعر الحر

لَما كان الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب « مستفعلن » من غير أن يشعر قائله بأي تكلّف أو صعوبة . فأن هذهِ الميزة هيأتهُ ليكون واحداً من اكثر الاوزان الشعرية استعمالاً في الشعر الحر في عصرنا الراهن ، كما كان من اكثر الأوزان استعمالاً عند المتقدمين حتى نعتوهُ بمطيّة الشعراء « وذلك لأنه غير معقّد ، وقلّما يقع فيه الانكسار بل ينعدم بسبب أنه يجد من الانفعالات النفسية ، وحركات الجسم المصاحبة لهُ ، ما يشبه الضوابط الايقاعية التي تحول دون النشاز النغمي »(١) .

وقديماً استخدموه بتشكيلات قصيرة ، منها ما كان ذا ايقاع قصير رتيب مفرد مقطّع ، ومنها ما كان ذا أشطر غير متساوية في عدد التفعيلات . فإلى الأول أشار المبرّد قائلاً : « .. حتى صنع بعض المتعقبين ـ أظنهُ علي بن يحيى ، أو يحيى بن علي المنجم ـ ارجوزة على جزء واحد هي :

طـيـفٌ ألـمْ * بذي سَـلَـمْ ... بعد العَتَمْ * يطوي الأكَمْ
جادَ بـفـمْ * ومـلـتزَمْ ... فـيـهِ هَـضَـمْ * إذا يُـضَـمْ

ويقال : إنّ أول من ابتدع ذلك سَلَم الخاسر ، يقول في قصيدة مدح بها موسى الهادي :

موسى المطرْ * غيثٌ بكَرْ ... ثـمَّ انـهـمرْ * ألوى الـمرَزْ
كـم اعـتـسرْ * ثمّ ايـتـسَرْ ... وَكـمْ قَدَرْ * ثـمَّ غـفرَ
عَدْلُ السِّيَرْ * باقي الأثرْ ... خـيْرٌ وشرْ * نـفـعٌ وَضُرْ
خـيرُ الـبـشرْ * فَرْعُ مُـضَرْ ... بَدرٌ بدَرْ * والـمـفـتـخرْ
لِمن غَبَرْ

---

(١) العروض تهذيبهُ واعادة تدوينه ، ٤٨٨ .

والجوهري يسمّي هذا النوع المقطّع . »[١]

وإلى الثاني أشار المعري قائلاً حين علّق على هذه الارجوزة :

كيْفَ رأَيتَ زُبْرا

أأقطاً أم تمرا

أمْ قرشيّاً بازلاً هِزَبْرا

« ألا ترى إلى قِصَر البيتين الأولين وطول البيت الثالث »[٢]. لأننا لو قطّعنا الاشطر لكانت :

كيفر أيْ	تزْ برا
/٥///٥	//٥/٥
ـ ن ن ـ	ن ـ ـ
مفتعلن	فعولن
أأقِطن	أم تمرا
////٥	/٥/٥/٥
فعِلَتن	مفعولن

أمْ قرشيْ	يَنْ بازلن	هِزبْرا
/٥///٥	/٥/٥//٥	//٥/٥
ـ ن ن ـ	ـ ـ ن ـ	ن ـ ـ
مفتعلن	مستفعلن	فعولن

وما ذكرهُ أبو العلاء من اختلاف في عدد تفعيلات الشطر الواحد ، هو عينةُ ما ينهجُهُ شعراء حركة الشعر الحر ، ليس في الرجز ، وانّما في كل الأوزان التي نظموا فيها ، وينظمون ، ولذا جاء الرجز عندهم غير مقيّدٍ بضرب ، أو عروض ، أو تشكيل معيّن ، فاستخدموا في القصيدة الواحدة اكثر من ضرب ، وربّما أضافوا ضروباً اخرى الى ضروبه ، كما فعل السيّاب في « انشودة المطر » حين استخدم الضرب « فعِلْ = //٥ » و « فعولْ = //٥٥ » و « فاعلان = /٥//٥٥ » :

---

(١) العمدة مج ١ : ١٨٤ ـ ١٨٥ .

(٢) الصاهل والشاحج ، تحقيق بنت الشاطيء ، بدلالة الشيخ جلال الحنفي ٤٨٩ .

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ ،	فعِلْ
أو شرفتانِ راح ينأى عنهما القمرْ .	فعِلْ
عيناكِ حين تبسمانِ تورقُ الكرومْ	فعولْ
وترقصُ الاضواءُ .. كالأقمارِ في نَهرْ	فعِلْ

××××××

أصيحُ بالخليج : « ياخليجْ	فعولْ
ياواهبَ اللؤلؤِ ، والمحارِ ، والرّدى ! »	فعِلْ
فيرجع الصّدى	فعِلْ
كأنّه النشيج :	فعولْ
« ياخليجْ	فاعلانْ
ياواهبَ المحارِ والرّدى .. »[1]	فعِلْ

ولعلّ في تقبل هذا الوزن لهذهِ الضروب الجديدة ما يدلّ على أنها « اجزاء من التفعيلة الأصلية مستفعلن »[2] كما قال أحد الباحثين المعاصرين .

على أنّ الدارسَ لا بدّ أن يتبين أنّ شعراء حركة الشعر الحر استخدموا في حشو اشطرهم كلّ ما يبيحهُ الوزن الخليلي **من** جوازات ، كالخبن ، والطي ، وربّما جمعوا بينهما معاً كما فعل الشاعر القديم « أَلْقَطُنْ = //// ٥ = فعِلتن » لأنّ الوزن يحتملُ ذلك ، كما أنهُ يحتملُ جميع الموضوعات المعاصرة ، سواء أكانت غزليّة ، أم فلسفية ، أم سياسيّة ، وإليك هذا المثال من شعر نزار قباني لتتفحصَ أفكارهُ ، وتتطلع على ضروبهِ المختلفة :

في خانةِ المهنةِ من جوازي	فعولن
عبارةٌ صغيرةٌ صغيره	فعولن
تقولُ : إنّي (كاتبٌ وشاعرٌ) ،	فعولن
في اللحظةِ الأولى ، اعتقدتُ أنها	مفاعلن
عبارةٌ سحريةٌ	مستفعلن

---

(١) ديوانه مج ١ : ٤٧٩ ، ٤٧٧ .

(٢) د . محمود علي السمّان : « اوزان الشعر الحر وقوافيه » ٩٧ .

ستفتحُ الابوابَ في طريقي — فعولن
وتجعلُ الحرّاسَ يسجدونَ لي — مفاعلن
وتُسكِرُ الضبّاط والعساكرْ — فعولن

***

ثم اكتشفت أنّها فضيحتي الكبيرَةْ — فعولن
وتُهمتي الخطيرة — فعولن
وأنّها السيفُ الذي يطولُ رأسي — م
كلّما أردتُ أن اسافرْ(١) .. — مفاعلن

علماً أنها من نتاج سنة ١٩٨٦ م .

(١) قصيدة « على القائمة السوداء » ديوان « قصائد مغضوب عليها » ١١ .

خلاصة الرجز :

١ ـ من البحور المفردة (الصافية) .. ويستعمل تاماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً .
٢ ـ لهُ عدة تشكيلات ، إلاّ أنّ أهم تشكيلاتِهِ المستعملة فعلياً هي سبعة تشكيلات :

فمن التام :	الرجز الصحيح ، والرجز المقطوع .
ومن المجزوء :	الرجز المجزوء الصحيح .
ومن المشطور :	المشطور المقطوع ، والمشطور المذال .
ومن المنهوك :	المنهوك الصحيح ، والمنهوك المذال .

٣ ـ ويدخلهُ من الزحافات والعلل :

أ ـ **زحاف الخبن** : وهو حذف الثاني الساكن ، ويدخل في كل اجزائِهِ : حشواً ، وعروضاً ، وضرباً .

ب ـ **زحاف الطي** : وهو حذف الرابع الساكن ، ويدخل في كل اجزائِهِ : حشواً ، وعروضاً ، وضرباً .

جـ ـ **علة القطع** : وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، وتدخل على الضرب ، مع مراعاة أنّ زحاف الخبن قد يدخل على الضرب المقطوع أيضاً ، فتصير التفعيلة (فعولن) .

د ـ **علة التذييل** : وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة ، وتدخلُ في ضربِهِ .

٤ ـ يستعمل كثيراً في شعر الشطرين والشعر الحر ، إلاّ أنّ القصيدة الحرّة تستخدم اكثر من ضرب واحد من ضروبه .

أمثلة وتطبيقات

قطع الأبيات الآتية، مبيّناً ما أصابها من زحافات وعلل ثم انسبها الى تشكيلاتها :

١ ـ قال علي الشرقي :

أطـيـبُ أوقاتِ الـلـيالـي سَحَرٌ   والـلـيـلُ في بـغداد كـلّـهُ سَحَرْ
كواكـبٌ غرقى بأفـقٍ مُـتـرعٍ   من بهجةٍ فاضتْ عليهِ فانفمرْ
وسائرُ الألـطـافِ قد تـسامرتْ   ليلًا ببغدادَ فما أحلى السمَرْ[1]

٢ ـ وقال السري الرّفاء في وصف شمعة :

مـفـتولةٌ مـجدولةٌ   تحكي لنا قدّ الأسلْ
كأنـهـا عـمرُ الـفـتى   والنارُ فيها كالأجلْ[2]

٣ ـ وقال ابن عبد ربّه :

بَـيـاضُ شـيـبٍ قد نـصَـعْ
رفـعْـتـهُ فـمـا أرتـفـعْ
إذا رأى الـبـيـضَ انـقـمـعْ
من بينِ يأسٍ وطمَعْ[3]

---

(١) ديوان علي الشرقي، ٢١٢.
(٢) بدلالة محمود فاخوري، سفينة الشعراء، ٧٧.
(٣) العقد، مج ٥ : ٤٠٦.

٤ ـ وقال سالم بن داره يهجو بني فزارة(١) :

حدَبدبا بدبدبا منك الآنْ
استمعوا انشدكم ياولدانْ
إنّ بني فزارةَ بن ذبيانْ
قد طَرقتْ ناقتهم بانسانْ
مُشيًأ أعجب بخلقِ الرحمن

٥ ـ وقال مهيار الديلمي :

كالشمس من جمرةِ عبدِ شمسِ — غضبى سختْ نفسي لها بنفسي
ماطلةٌ غريمها لا يقتضي — ديُونَهُ ودَيْنُها لايُنسي
في بلدٍ يحرُمُ صيدُ وحشِهِ — وهي بِهِ تُحِلُّ صيدَ الإنسِ
ترى دمَ العشاقِ في بنانها — علامةً قد موَّهَتْ بالورسِ

٦ ـ وقال ذو الرمّة :

قلتُ لنفسي حينِ فاضتْ أدمعي
يانفسُ لامَيُ فموتي أو دعَي
ما في التلاقي أبداً من مطمعِ(٢)

٧ ـ ومما نُسب لأحد الشياطين ، قاله لعلقمة بن صفوان :

علقمَ إنّي مقتولْ
وإنّ لحمي مأكولْ
أضربهم بالمسلولْ
ضربَ غلامٍ مشمولْ
رحبَ الذّراع بهلولْ(٣)

---

(١) بدلالة « الايقاع في الشعر العربي » .

(٢) بدلالة « شرح تحفة الخليل » ٢٠٦ .

(٣) أوردهُ محمد عوني عبدالرءوف في « بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف » ٦٢ .

٨ ـ وقال عبدالرزاق عبدالواحد :

نـــحـــن بنـيــنا بابلًا وبــغداذْ   نحنُ ورثنا كلَّ ميراث الضَّاذْ
باسمِ الحضاراتِ وباسمِ الامجاذْ   ندفعُ عنكَ ياترابَ الاجداذْ(١)

٩ ـ وقال حسب الشيخ جعفر :

لم تُغمِضِ الجفونْ
في حفرةٍ ، في قاعْ
الكفنُ الشراعْ
والبحرُ فجرٌ في ندى العيونْ
عيون امٍّ أو أبِ
أو طفلةٍ يأبى لها العراقُ أن تكونْ
سبيّةً يجرّها الغزاة(٢)

---

(١) كتب في قادسية صدّام ، ٦٣٢ .
(٢) قصيدة « الوديع » مجموعة « وجهاء بالنبيين والشهداء » ١٨ .

السريع

السريع بحرُ مركّب ، يتألف من ستة اجزاء ، ووزنهُ في الدائرة يخالف وزنهُ المستعمل في الشعر ، ففي الدائرة يكون :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاتُ   مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مفعولاتُ

في حين هو في الاستخدام :

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن فاعلن   مُسْتَفْعِلن مُستفعِلُن فاعلن

ولذلك بحثوا عمّا يسوّغ ذلك في الزّحافات والعلل[1] .

وقبل أن نعرض لتشكيلاتهِ ننبه الى أن زحافي (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن ، و (الطي) وهو حذف الرابع الساكن ، يدخلان في حشوه بكثرة كما كان الحالُ في الرجز ، وإليك أهم تشكيلاتهِ :

١ ـ **السريع الصحيح** : وهو ما كانت عروضهُ (فاعلن) وضربه كذلك ، ومثالهُ قول أبي العتاهية :

---

(١) من ذلك مثلاً أنهم ذكروا :

أ ـ أنّ (مفعولاتُ) أصيبتْ بالطي (وهو حذف الرابع الساكن) فصارت (مفعلاتُ) ثمّ أصيبتْ بعلة الكسف (أو الكشف) وهي حذف متحرك وتدِ المفروق (أي حذف السابع المتحرك) فصارت (مفعلا) ونقلت الى (فاعلن) .

ب ـ وأن (مفعولاتُ) أصيبت بالطي فصارت (مفعلاتُ) ثمّ أصيبت بعلة الوقف ، وهي تسكين متحرك وتدِ المفروق (أي تسكين السابع المتحرك) فصارت (مفعلاتْ) بتسكين التاء ونقلت الى (فاعلان) المساوية لها بالحركات والسكنات .

جـ ـ وأنّ (مفعولاتُ) أصيبت بعلة الصلم ، وهي اسقاط الوتد المفروق (لاتُ) برمته من التفعيلة فصارت (مفعو) ونقلت الى (فعْلن) بتسكين العين المساوية لها بالحركات والسكنات . وغير ذلك ينظر : « كتاب الكافي في العروض والقوافي » للخطيب التبريزي ، ٩٥ ، ٩٧ .

لاتَكُ في كلِّ هوىً تنهمكْ ... ولا تـكونـنَّ لـجوجًا مـحِـكْ
نافـسْ إذا نافسـتَ في حكمـةٍ ... ولا تدع خيراً ولا تتَّركْ
واصنعْ إلى الناسِ جميلًا كما ... تُحبُّ أنْ يصنعَهُ الناسُ بِكْ[1]

وتقطيعُهُ :

وَضْنَعْ إلن	ناسِجَمي	لن كما	تُحبْبُأنْ	يصنَعَهنْ	ناسُبِكْ
٥//٥/٥/	٥///٥/	٥//٥/	٥//٥//	٥///٥/	٥//٥/
– ن – –	– ن ن –	– ن –	– ن – ن	– ن ن –	– ن –
مستفعلن	مفتعلن	فاعلن	مفاعلن	مفتعلن	فاعلن
سالمة	مطوية		مخبونة	مطوية	

٢ ـ **السريع المذيّل** : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (فاعلنْ) وضربهُ مذيّلًا (فاعلان) ومثالهُ قول بشّار :

وكاعـبٍ قالـت لأتـرابـهـا ... ياقـومُ مـا أعجـبَ هـذا الضّريـرْ
هـل يعشـقُ الانسـانُ ما لا يـرى ... فقلـتُ ، والدّمـعُ بعينـي غزيـرْ
إن كـانَ عينـي لا تـرى وجهها ... فانّهـا قـد صـوّرت في الضّميـرْ

وتقطيعُهُ :

وكاعبن	قالت لأت	را بها	ياقومُما	أعجبها	ذضْضَرِيْرْ
٥//٥//	٥//٥/٥/	٥//٥/	٥//٥/٥/	٥///٥/	٥٥//٥/
ن–ن–	–ن––	–ن–	–ن––	–ن ن–	٥ –ن–
مفاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	مفتعلن	فاعلان
مخبونة	سالمة		سالمة	مطوية	مذالة

٣ ـ **السريع المقطوع** : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (فاعلن) وضربه مقطوعاً (فعْلن) بسكون العين ، والقطع علة ، وهي حذف ساكن الوتد واسكان ما قبله فتصير التفعيلة (فاعلْ) وتقل الى (فعْلن) المساوية لها ، ومثالهُ قول الحسين بن الضحّاك :

---

(١) شرح ديوان ابي العتاهية ١٨٧ .

إنّ بــقــلــبــي رَوْعــةً كلّمــا أضْـمَرَ لـي قــلــبُــكِ هــجرانا
لا ليتَ ظنّي أبداً كاذبٌ فإنّــــهُ يـــصْدقُ أحـــيانا

وتقطيعُهُ :

ياليتَظن	ني أبدن	كاذبن	فإنّهو	يصْدق أخ	يانا
/٥/٥//٥	/٥///٥	/٥//٥	//٥//٥	/٥///٥	/٥/٥
ــ ــ ن ــ	ــ ن ن ــ	ــ ن ــ	ن ــ ن ــ	ــ ن ن ــ	ــ ــ
مستفعلن	مفتعلن	فاعلن	مفاعلن	مفتعلن	فاعلْ (فعْلن)
سالمة	مطوية	صحيحة	مخبونة	مطوية	مقطوعة

هذهِ هي أهم تشكيلات السريع التي رأيناها حريّةً بالدراسة*.

---

* للسريع تشكيلاتٌ أخرى ألغيناها منهُ ، هي :

١ ـ ما كان مشطوراً على وزن : « مستفعلن مستفعلن مفعولن » لأنه هو ومشطور الرجز المقطوع واحد ... راجع (المشطور المقطوع) فضلاً عن أنّهُ بالرجز ألصق ، لأنه منه .

٢ ـ ما كان مشطوراً على وزن « مستفعلن مستفعلن مفعولان » لأنه هو ومشطور الرجز المذيّل واحد ... (راجع المشطور المذيل) فضلاً عن أنه بالرجز ألصق كذلك .

٣ ـ ما كان منهُ على وزن :

مستفعلن مستفعلن فعِلن   مستفعلن مستفعلن فعِلن

لأنهُ يشبه بالكامل الأحذ حين تضمر اجزاؤه (راجع الكامل الأحذ) ينظر : الايقاع ٨٦ . وشرح تحفة الخليل هوامش الصفحتين ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

السريع والشعر الحر

استُخدم السريع في الشعر الحر كثيراً كما استخدم الرجز، وذلك لأنّ هذا البحر شبيه بالرجز الى حدّ أن شعراء الشعر الحر كثيراً ما يداخلون بينهما في القصيدة الواحدة، وذلك بسبب اكثارهم من الانتقال من ضرب الى ماسواهُ. فضلاً عن ولعهم باستخدام ضروب جديدة، فتتداخل أحياناً اضربٌ من السريع (فاعلان) مثلاً مع اضربٍ من الرجز، كما حدث في قصيدة السياب «انشودة المطر».. لكنّك مع هذا تجد قصائد حرّة كثيرة تخلو من هذا التداخل، ومثال ذلك قول محمود درويش:

لم يعرفوني في الظّلالِ التي	فاعلن
تمتصُ لوني في جواز السفرْ	فاعلن
وكان جرحي عندهم معرضاً	فاعلن
لسائح يعشقُ جمعَ الصّورْ	فاعلن
لم يعرفوني، آه .. لا تتركي	فاعلن
كفي بلا شمسٍ	م
لأنّ الشجرْ	فاعلن
يعرفني ..	مفتعلن
تعرفني كلّ أغاني المطرْ	فاعلن
لا تتركيني شاحباً كالقمرْ	فاعلن
× × × ×	
من جبهتي ينشقُ سيفُ الضياءْ	فاعلان
ومن يدي ينبعُ ماء النهرْ	فاعلان
كلُ قلوبِ الناسِ جنسيّتي	فاعلن
فلتسقطوا عنّي جواز السّفرْ[1]!	فاعلن

(١) قصيدة «جواز سفر» ديوانه مج ١: ٥٧٣.

أو قول نزار قباني :

إنْ رَفعَ السّلطانُ سيفَ القَهْرْ	فعلان
رميتُ نفسي في دَواةِ الحِبْرْ	فعلان
أو أمَر السيّافَ أن يَقْتُلَني	مفتعلن
خرجتُ من بَوابةٍ سِرّيَةٍ	م
تمرُّ من تحتِ أساسِ القَصْرْ	فعلان
هناكَ دوماً مخرجٌ	م
من بطْشِ فرعونٍ .. يسمّى الشِّعْرْ ..	فعلان

خلاصة السريع

١ ـ يستعمل في شعر الشطرين تاماً ، على وفق منهجنا ، ولهُ ثلاثة تشكيلات هي : الصحيح ، والمذّيل ، والمقطوع .

٢ ـ يدخلهُ من الزحاف والعلل :

أ ـ زحاف (الخبن) و (الطي) ويدخلان في حشوه كما هو الحال في الرجز (وقد مرّ عليك ذلك) .

ب ـ تدخل علة التذييل على ضربه (وقد مرّ معنى التذييل) .

جـ ـ تدخل علة (القطع) على ضربه ، وهي حذف ساكن الوتد في (فاعلن) واسكان ما قبله فتصير (فاعلْ) وتنقل الى (فعْلن) المساوية لها .

د ـ قد يدخل (الخبن) في كلٍ من العروض والضرب ، فتصير التفعيلة (فعِلن) بكسر العين ، وهو نادر جداً ، لذا لم نذكره عند حديثنا عن الزّحافات .

٣ ـ يستعمل كثيراً في الشعر الحر ، كما هو الحال في الرجز .

امثلة وتطبيقات على السريع

١ ـ قال عمر أبو ريشة :

صوتٌ يناديني ، وفي مسمعي ـــ منـــهُ أغانـــي أمـــلٍ مزمـــع
من اين ؟ لادري ، ولكنّني ـــ أُصغي وهذا الليلُ يُصغي معي

٢ ـ وقال ابو فراس الحمداني :

قد عَذُبَ الـــموتُ بافواهـــنا ـــ والموتُ خيرٌ من مقام الذّليلْ
إنّا الى الله لـــمـا نا بـــنا ـــ وفي سبيلِ الله خيرُ السَبيلْ

٣ ـ وقال مهيار الدليمي :

جرّبـــتُ قوماً فتجنّبتُهم ـــ ورسُـلُ الـعـقـلِ الـتـجاريـبُ
وزادنـــي خُبْراً بـــما أتّـقـــي ـــ أنّـي بـمـن آمنَ مـنـكوبُ
لاتُذهـــبـــن الـــيوم في ذلّةٍ ـــ فالـيومُ مـن عـمرك مـحـسوبُ
وان جهدتَ النّفس في مكسبٍ ـــ فالمجدَ ، انّ المجدَ مكسوبُ

٤ ـ وقال حسبُ الشيخ جعفر :

لو أنّني مثلُ أبي العلاء
اعرف كيفَ امسكُ الفؤاد
كالثورِ من قرنيهِ ، أو أرتشفُ الهناء
من قهوةِ الهمومِ والسهاد .
لو أنّني مثل ابي نواسْ
تضيء لي حنيني
جوهرةُ اليقينِ
في جرّةٍ مكسورةٍ أو كأسْ
لو أنَّ قلبي قشّة في الريح
تأخذهُ منّي فاستريحْ

٥ ـ وقال الأخطل الصّغير :

أحالنــــي الـهــمُّ الى لـيـلــــةٍ ماطرةٍ تعصفُ فيها الرّياحْ
كـأنَّ هذا الليلَ قد ملّني أو أنّهُ اشتقاقَ لوجهِ الصّباحْ

٦ ـ وقالت نازك الملائكة :

تفَجري يا عيونْ
بالماءِ ، بالاشعةِ الذّائبةْ
تفجّري بالضّوء ، بالالوانِ ، فوقَ القريةِ الشاحبه
في ذلك الوادي المغشّى بالدُّجى والسكونْ
تفجّري باللحونْ .

المتدارك والخبب

المتدارك من البحور المفردة ايضاً إذ يتألف الشطر فيها من تكرار تفعيلة صافية واحدة . وهو البحر السادس عشر (الأخير) تسلسلاً عند العروضيين . وسمي متداركاً كما يجمعون لأن الأخفش (سعيد بن مسعدة) تلميذ الخليل تداركه على الخليل الذي لم يشأ أن يذكره على الرغم من كونه يتفرع عن الدائرة الخامسة* (دائرة المتفق) ، واجزاؤه ثمانية ، ووزنه في الدائرة :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وأوردوا لهُ شواهد قليلة كرروها في كتبهم ، منها :

جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً   بعدما كان ما كان من عامرِ

جاءنا	عامرن	سالمن	صالحن	بعدما	كان ما	كان من	عامري
/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥
ـ ن ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

وذكروا لهُ تشكيلات مجزوءة ، منها المرفّل ، ومنها المذيّل ، ومنها الصحيح ، وكلها غير مستعمل الآن ، لذلك ذهبنا الى ما ذهب اليه صاحب « الارشاد الشافي »[1] من أن كلّ ما جاء على هذا الوزن سواء اكان سالماً ام مجزوءاً يعدُّ شاذاً ، ولذلك فقد « حكم كثيرٌ بشذوذ هذا البحر سالماً ، وأنّ المطّرد استعمالهُ مخبوناً » والخبن (زحاف) وهو حذف الثاني الساكن فتصير تفعيلته (فعلن) ، وعلى وفق هذا فانّ لهذا الوزنِ ذي التفعيلة المخبونة تشكيلين هما :

---

* ينظر ص١١ من هذا الكتاب .

(١) وهو الحاشية الكبرى للدمنهوري ، ١١٢ .

١ ـ **المتدارك المخبون :** وهو ما كانت عروضهُ مخبونة ، وضربها كذلك « مع مراعاة أنّ الحشو قد يدخلهُ الاضمار بعد الخبن فتصير تفعيلة الحشو (فعْلن) بتسكين العين » ومثالهُ قصيدة الحصري القيرواني :

ياليـلُ الصـّبُّ متـى غـدُهُ — أقيـامُ السّاعـةِ مـوعِدُهُ
رقـدَ السُّمـّارُ وأرّقـهُ — أسـفٌ للبيـنِ يـرُدّدُهُ

وتقطيعهُ :

يالي	لُصْصَبْ	بمتى	غدُهو
/ ٥ / ٥	/ ٥ / ٥	/ / / ٥	/ / / ٥
ــ ــ	ــ ــ	ن ن ــ	ن ن ــ
فعْلن	فعْلن	فعِلن	فعِلن

أقيا	مسْسَا	عَتمو	عِدُهو
/ / / ٥	/ ٥ / ٥	/ / / ٥	/ / / ٥
ن ن ــ	ــ ــ	ن ن ــ	ن ن ــ
فعِلن	فعْلن	فعِلن	فعِلن

٢ ـ **المتدارك المضمر :** وهو ما كانت عروضهُ مخبونة ، وضربه مخبوناً مضمراً ، فتصير (فعْلن) بتسكين العين ، لأنّ الاضمار (وهو تسكين الثاني المتحرك) يدخل على التفعيلة وهي مخبونة (فعِلن) بكسر العين فيجعلها ساكنة العين ، ومثالهُ قول الشاعر :

إنّ الدّنيـا قـد غرّتنـا — وآستهـوتْنـا واستلهتْنـا
ياآبنَ الدُّنيـا مهـلاً مهـلاً — زنْ ما تأتـي وزنـاً وزنـا
مـا مـن يومٍ يمضـي عنـّا — إلاّ أوهـى منـّا رُكْنـا

وتقطيعهُ :

إنْنَد	دنيا	قدغزْ	رتنا
/ ٥ / ٥	/ ٥ / ٥	/ ٥ / ٥	/ ٥ / ٥
— —	— —	— —	— —
فعْلن	فَعْلُنْ	فعْلن	فعْلن

وَشْتَهْ	وتنا	وستلْ	هتّنا
/ ٥ / ٥	/ ٥ / ٥	/ ٥ / ٥	/ ٥ / ٥
— —	— —	— —	— —
فعْلن	فعْلن	فعْلن	فعْلن

علماً انَّ العروضيين سموا ما جاء مخبوناً في كلّ اجزائه بـ (الخبب) لشبهِهِ بخبب الخيل ، وما جاء مخبوناً مضمراً بـ « دق الناقوس » و « قطر الميزاب » لأنه يشبه وقع القطرات من الميزاب بعد انقطاع المطر .[1] وعلى وفق هذا فاننا ارتضينا تسمية صاحب الايقاع لهذا البحر تفريقاً لنوعيه في التطبيق . فقد سمى ما جاء على « فاعلن » بـ « المتدارك » وهو وزن شاذ مهجور ، وسمى ما جاء على « فِعلن » بـ « الخبب » وهو الشايع اليوم .[2]

---

(١) معروف الرصافي ، الادب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، ٨٧ .

(٢) ينظر ، الايقاع في الشعر العربي ، من البيت الى التفعيلة ، ١٦١ .

المتدارك والخبب والشعر الحر

لمّا كان المتدارك في وزنه الشاذ رتيباً ذا ايقاع يعتمدُ على توالِ التفعيلة السليمة (فاعلن) على وفق رتابة المتقارب (باستثناء كونِه يبدأ بالسبب الخفيف) فانّ الشعراء (قديماً) هجروهُ ، لما فيه من سذاجة في الأداء هي اقرب الى النثرية منهُ الى الشعر ، وحين وجدوا انّ الخبن في تفعيلتهِ يحوّل هذا الوزن الى تشكيلٍ راقص « فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن » مالوا اليه ، وعوّلوا عليه ، ولعلّ ما فيه من ايقاع متحركٍ هو الذي حدا بالمجذوب ان يقول : « وقد استفاد منهُ الصوفية في بعضِ منظوماتهم التي تُنشد لتخلُقَ نوعاً من الهستيريا »[1] مشيراً الى القصيدة المنسوبة الى الغزالي :

الشـدّةُ اودَتْ بالمهـــج يـــاربُّ فعجِّـــل بالفـــرج[2]

هذا هو ما كان في شعر الشطرين : قديماً وحديثاً ، اما في الشعر الحر فانّ استغلال شعراء الحركة لمختلف الاضرب في القصيدة الواحدة ، وتسامحهم في الحشو باستخدام التفعيلة الصحيحة (فاعلن) والمخبونة (فعِلن) والمخبونة المضمرة (فعْلن) مما اسهم كثيراً في قتل رتابةِ هذا الوزن ، فمالوا اليه كثيراً ، ابتداء من نازك الملائكة والسياب ، وانتهاء باصغر شاعر شاب ، فضلاً عن انهم اباجوا في حشوه القبض (فاعلُ) بضم اللام وهو سالم يستعمل قديماً في غير (مفعولن) و (مفاعيلن)[3] فمن المتدارك والخبب قال السياب في « المسيح بعد الصلب » على غير توالٍ :

بعدما أنزلوني سمعتُه الرِّياح
في نواحٍ طويل تسفُّ النخيلْ ،
والخطىْ وهي تنأى . اذن فالجراح .

××××

---

(١) المرشد الى فهم اشعار العرب ، ج ١ : ٨٣ .

(٢) الدرر الغوالي من اشعار الامام الغزالي ، ٩ .

(٣) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، ١٣٤ .

قدمٌ تعدو ، قدمٌ ، قدمُ
القبرُ يكادُ بوقع خطاها ينهدمُ

××××

ها أنا الان عريان في قبري المظلم .
كنتُ بالامسِ التفُّ كالظنِّ كالبرعم [١]

واليك تقطيع بعضها :

بعدما	انزلو	ني سمع	ترْر ياحْ
/٥//٥	/٥//٥	/٥//٥	/٥/٥
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

قدمن	تعدو	قدمن	قدمو
///٥	/٥/٥	///٥	///٥
فعِلن	فعْلن	فعِلن	فعِلن

ومن الخبب قالت نازك في « لعنة الزمن » :

كانَ المغربُ لونَ ذبيح
والافقُ كآبةُ مجروح
والاشباحُ الغامضةُ اللون تجوسُ الظلمةَ في الآفاقْ
والنّهر ظنونٌ سوداءُ
والريحُ مراوحُ نكراءُ
والضفّةُ ارضٌ جرداءُ
تمضغها الظلمةُ في استغراقْ [٢]

---

(١) ديوان السياب ، مج ٢ : ٤٥٧ ـ ٤٦٠ .

(٢) ديوان نازك الملائكة ، مج٢ : ٢٤٠ .

واليك تقطيع بعض اشطرها :

كانل	مفربُ	لونَدَ	بيجي
/٥/٥	/٥//	/٥//	/٥/٥
فعْلن	فاعلُ	فاعلُ	فعْلن

ونْنه	رظْنو	فن سو	داءو
/٥/٥	///٥	/٥/٥	/٥/٥
فعْلن	فعِلن	فعْلن	فعْلن

ومن الخبب قال أمل دنقل في « شيء يحترق »

شيء في قلبي يحترقُ
اذ يمضي الوقتُ .. فنفترقُ
ونمدُّ الايدي
يجمعها حبٌّ
وتفرقها .. طرقُ[١]

---

(١) الاعمال الشعرية الكاملة : ٧٢ ، وواضح اننا لو اعدنا ترتيب هذه القصيدة شكلياً لعادت الى شعر الشطرين ، فهي ليست حرة ، وانما شكل كتابتها يوهم القارىء بذلك .

خلاصة المتدارك والخبب

١ ـ ما جاء على المتدارك ذي التفعيلة (فاعلن) سواء أكانت تشكيلاتهُ سالمة ، ام مجزوءة يعدُ شاذاً في شعر الشطرين ، وأن المطرد استعماله مخبوناً .

٢ ـ يجوز ان يدخل على تفعيلة الحشو الاضمار بعد الخبن ، فتصير التفعيلة (فعْلن) بسكون العين ، وهذا لايلتزم. اما اذا دخل الاضمار على تفعيلة الضرب بعد خبنها فانّ ذلك يجب ان يلتزم ، وهو ما سمي بتشكيل المتدارك المضمر .

٣ ـ امّا في الشعر الحر ، فانّ تسامح الشعراء باستعمال مختلف الأضرب في القصيدة الواحدة ، فضلاً عن اباحتهم القبض في حشوهِ (فاعلُ) انقذ هذا الوزن من رتابته ، وجعلهُ قابلاً للتلوين والتنويع .

تطبيقات على المتدارك والخبب

قطّع الأبيات الآتية وانسبها الى تشكيلاتها بعد كتابتها عروضياً :

١ ـ قال ابو الفضل يوسف بن محمد التوزي المعروف بابن النحوي (ت ٥١٣) :

اشتـدّي أزمـةُ تنفرجـي	قـد آذن ليلـكِ بالبلـج
وظـلامُ الليـلِ لـهُ سُرُجٌ	حتـّى يغشاهُ أبـو السـّرج
وسحـابُ الخيـرِ لـهُ مطـرٌ	فـإذا جـاءَ الابـّانُ تَجـي[١]

٢ ـ وقال السيد رضا الهندي في الكوثرية :

أمفلّجُ ثغـرِكَ أمْ جوهـرْ	ورحيـقُ رُضابـِكَ أمْ سكـّرْ
قـد قـالَ لثغـرِكَ صانعـُهُ	إنـّا اعطينـاكَ الكوثـرْ
والخـالُ بخـدّكَ ام مِسـْكٌ	نقّطـتَ بـهِ الـوردَ الاحمـرْ[٢]

٣ ـ وقال امل دنقل :

ايـدوم لـنـا بستـانُ الزّهـرْ
والبيـتُ الهـادىء عند النهـرْ
انْ يسقـط خاتمنـا في المـاءْ
ويضيـعَ ـ ـ يضيعَ مع التيـارْ
وتفرقنـا الايـدي السّـوداءْ ...
ونسيـرُ على طرقـاتِ النـار ..
لانجـرؤ تحـت سياطِ القهـرْ
أنْ نلقـي النظـرةَ خلـف الزّهـرْ
ويغيـبُ النهـرْ[٣]

---

(١) قصيدة (المنفرجة) : دلائل الخيرات ، ٢٥٢ .

(٢) رواية عبد الحميد الراضي في « شرح تحفة الخليل » ٣٠٤ .

(٣) الضرب مخبون مضمر مذيل (فعلان) في الاشطر السبعة الاولى .

٤ ـ وقال الدكتور حازم الحليّ :

آه مـــن حبّــكِ أوّاهُ　　آهِ مـــاذا تجــدي آهُ ؟
فخذينــي إنّــي ملتهــبٌ　　وأعيـــدي قولَـــكِ أهـــواهْ
وأعيــدي القــولَ على سمعــي　　ذلك قــولٌ لا أنســاهُ[1]

(١) ديوان حازم الحلي (مخطوط) لديّ نسخة منه مصورة، ٦٤. والقصيدة نظمت في ١ / ٤ / ١٩٨٧ م.

الرّمل

الرّمل بحرٌ مفرد سداسيّ الأجزاء ، تتألف وحدتهُ الايقاعية من تفعيلة « فاعلاتن » ، ووزنه العام :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إلاّ أنّه لايرد في التام إلاّ تكون عروضه محذوفة ، والحذف علة وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنقل الى (فاعلن) ..

أما تشكيلاتهُ فهي ستة (كما سنرى) ثلاثةٌ من التام ، وثلاثة من مجزوئهِ ، مع مراعاة أنّ زحاف (الخبن) يدخل في جميع اجزائهِ : حشواً ، وعروضاً ، وضرباً ، .. واليك تشكيلاتهُ التامة والمجزوءة : فمن التام .

١ ــ **الرمل الصحيح** : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه صحيحاً (فاعلاتن) ومثالهُ قول عدي بن زيد :

أبلـغ النّعمـان عنّـي مألُكـاً   أنّـهُ قـد طـال حبسـي وانتظـاري
لـو بغيـر المـاء حلقـي شَـرِقٌ   كنـتُ كالغصّان بالمـاءِ اعتصـاري[1]

وتقطيعُهُ :

أبلغنْنعْ	مان عنني	مألُكن	أنْنَهو قد	طالَ حبسي	ونتظاري
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥
ــ ن ــ ــ	ــ ن ــ ــ	ــ ن ــ	ــ ن ــ ــ	ــ ن ــ ــ	ــ ن ــ ــ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

[1] الاغاني ، مج ٢ : ١١١ .

٢ ـ الرمل المقصور: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه مقصوراً (فاعلانْ) والقصر علة ، وهي حذف ساكن السبب الخفيف في (فاعلاتن) وتسكين متحركِه فتصير (فاعلاتْ) بتسكين التاء ، وتنقل الى (فاعلان) .. فلو أخذنا المثال السابق واسكنّا حرف الروي فيه لكان من هذا التشكيل :

أبلـغ النّعمـانَ عنـّي مألكـاً أنّهُ قـد طـال حبْسـي وانتظـارْ

أبلغننْغ	مانَ عنْني	مألُكنْ	أنْنَهو قد	طالَ حبسي	وانتظارْ
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥٥
ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلان

وهو قليل ، لكنّ المعاصرين قد اكثروا منه .

٣ ـ الرمل المحذوف: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه كذلك ، ومثالهُ قول جليلة بنت مرّة بعد مقتل زوجها كُلَيب على يد أخيها جسّاس :

فعـلُ جسّاسٍ علـى وجـدي بـه قاصـمٌ ظهـري ومـدنٍ أجلـي
أنـنــي قاتلـــةٌ مقتولـــةٌ ولعـــلَ اللهُ أنْ يرتـاحَ لـي

وتقطيعُهُ :

فعْلُجسّا	سِن على وج	دي بِهي	قاصمن ظه	ريْ ومدنن	أجلي
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	///٥
ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ن ن ـ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلن	فاعلاتن	فِعلن

ومن المجزوء :

٤ ـ **مجزوء الرّمل الصحيح** : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربه كذلك ، ومثالهُ قول الشريف الرضي :

اشترِ العزَّ بما بيعَ ، فما العزُّ بغالِ
ليس بالمغبونِ عقلاً من شرى عزّاً بمالِ*

وتقطيعُهُ :

ليسَ لِلْمَغْ	بونَ عقلن	من شراعز	زن بمالي
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥
ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

٥ ـ **مجزوء الرّمل المقصور** : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (فاعلاتن) وضربه مقصوراً (فاعلان) ومثالهُ قولُ الشاعر :

قـلْ لمـن قـد نـامَ عنّـى صِـفْ لعينـيَّ المنـامْ[1]

وتقطيعُهُ :

قل لمن قد	نامَ عنْني	صف لعينْي	يلمنام
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥٥
ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلان

٦ ـ **مجزوء الرّمل المحذوف**[2] : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه كذلك ، ومثالهُ قول الشاعر :

---

* بالمغبون خبر ليس مقدم ، و (عقلاً) تمييز ، (من) اسم ليس .

(١) البيت برواية الشيخ جلال الحنفي .

(٢) أهملنا من المجزوء ما كان نادراً وثقيلاً ، وهو المذيّل ، وشاهدهُ :

لان حتى لو مشى الذرُّ عليهِ كادَ يدميهْ

فاعلاتن فاعلاتـــن فعلاتـــن فاعـــلاتان

ينظر : الكافي ، ٨٦ .

دارت الـحـــربُ رحـــا	فادفعـوهـــا برحـــى
بـــؤسَ للحـــربِ التـــي	غـــادرت قومـــي سُـــدَى

وتقطيعهُ :

بؤسَ للحر	بللتي	غادرت قو	مي سُدى
/٥/٥//٥	/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥//٥
ــ ن ــ ــ	ــ ن ــ	ــ ن ــ ــ	ــ ن ــ
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلن

وهذا التشكيل من الرّمل لم يذكرهُ الخليل (على وفق ما جاء في(مفتاح العلوم للسكاكي) وانما ذكرهُ ابو اسحاق الزّجاج ، فضلاً عن أنّ البهرامي والزمخشري قد عدّاه من مشطور المديد[1] .. وهو وهم فرضتهُ الدائرة .

(١) مفتاح العلوم ، ط ١ ، ٢٨٩ .

الرّمل والشعر الحر

لمّا كانت وحدة الرّمل الايقاعية هي تفعيلة « فاعلاتن » فإنَّ تكرارها بتغيير طفيف جعل هذا الوزن بعيداً عن الرتابة ، قابلًا للحركة ، لأنّ كثرة دخول الخبن في حشوه وعروضهِ وضربهِ ساعدت كثيراً على أن يكون من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعها لانسيابيتها على اللسان[1] . لذلك كثر استخدامهُ في الشعر الحر ، وأصبح من اكثر البحور خفّةً ومرونة ، ولعلك لو عدت الى قصيدة نازك الملائكة « الخيط المشدود في شجرة السرو » المكتوبة في بداية الحركة (سنة ١٩٤٨) لعلمت كيف كان هذا البحر مرنا في النظم ، منساباً على اللسان ، لأنّ القصيدة أوفت على مئةٍ وعشرين بيتاً ، ودارت في سبعة مقاطع من غير ضروراتٍ عروضية ، أو عيوب وزنية ، جامعةً اكثر من ضرب واحد ، فقد استخدمت الضرب الصحيح (فاعلاتن) والمخبون (فعِلاتن) والمحذوف (فاعلن) والمقصور (فاعلان) مما جعلها متحركةً من دون رتابةٍ مملّة ، واليك بعض اشطرها من المقطع السابع :

ويراك الليلُ تمشيَ عائداً
فعلاتن فاعلاتن فاعلن

في يديكَ الخيطُ ، والرّعشةُ ، والعِرقُ المدوّي .
فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن

« انّها ماتت .. » وتمضي شارداً
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

عابثاً بالخيطِ تطويهِ وتلوي
فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن

---

(١) ينظر ما كتبة المجذوب عن هذا الوزن الغنائي (المرشد) ١٢٦ ـ ١٣١ ، كذلك ما كتبه الشيخ جلال الحنفي (العروض) ٢٠٩ .

حولَ ابهامِكَ أخراهُ ، فلا شيءَ سواهُ ،
فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فعلاتن

كلُّ ما أبقى لك الحبُّ العميقُ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

هو هذا الخيطُ واللفظُ الصفيقُ
فِعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لفظُ « ماتت » وانطوى كلُّ هُتافٍ ما عداهُ[1]
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

وإذا كانت قصيدة نازك قد نُظمت قبل أربعين عاماً (في بداية حركة الشعر الحر) فإنّ آخر قصيدةٍ رملية (حتى كتابة هذهِ الاوراق) نشرتها صحافتنا الأدبيّة في عيد النصر والسلام لأحد شعراء هذهِ الحركة تبيّن أنّ ليس بمقدور أيةِ فكرةٍ فلسفية تتبناها القصيدة ، أو أية رؤية حداثيّة يحملها الشكل أن تقلل من غنائية هذا الايقاع ونشوتهِ ــ ونذكرُ اشطراً من هذهِ القصيدة الجديدة وهي على لسان شاعر يخاطب صديقاً شهيداً :

ذات يومٍ
فاعلاتن

سوف أمضي لأراك .
فاعلاتن فِعلان

لست في القبرِ : يقولونَ ، ولكن
فاعلاتن فِعلاتن فعلاتن

عدتَ للبيتِ كطيفٍ
فاعلاتن فعلاتن

(١) ديوانها ، مج ٢ ، ١٩٦ .

وسكنتَ الحجراتْ
فعلاتن فعِلان

آمناً ما بين أطفالكَ قد كنتَ تنام
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعِلان

شاهداً للحبّ .. والنصر ..
ورمزاً للسلام[1]
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلان

خلاصة الرّمل

١ ـ بحرٌ مفرد ، يستعمل تاماً ومجزوءاً ، وأهم تشكيلاته : من التام : الرّمل الصحيح ، والرّمل المقصور ، والرّمل المحذوف
ومن المجزوء : مجزوء الرّمل الصحيح ، ومجزوء الرّمل المقصور ، ومجزوء الرّمل المحذوف .

٢ ـ ويدخلهُ من الزحافات والعلل :
أ ـ زحاف (الخبن) في كل اجزائه .
ب ـ علة (الحذف) وتدخل في عروضهِ وضربهِ !
ج ـ علة (القصر) وتدخل في عروضهِ .
د ـ زحاف (الكف) وهو حذف السابع الساكن ، ودخوله نادر جداً ذا لم نمثل له .

٣ ـ يستعمل كثيراً في الشعر الحر ، لغنائيتهِ التي تثير النشوة ، ولانسيابيّتـهِ على اللسان ، ولمرونته العالية .

---

(٢) القصيدة لحاتم الصكر وردت ضمن مقالة « النور في زوايا الذاكرة ، قطاف النصر والسلام » جريدة الجمهورية ، السبت ١٣ آب ١٩٨٨) صفحة آفاق (٥) .

أمثلة على الرّمل

١ ـ قال ابن الوردي :

اعتـزلْ ذِكـرْ الغوانـي والغـزلْ   وقـلِ الفصـلَ وجانـب مـن هـزَلْ
ودع الذكـرى لأيـّامِ الصِبـا   فلأيـّام الصِبـا نجـمٌ أفـلَ

٢ ـ وقال عدي بن زيد :

نحـنُ كنـّا قـد علمتـُمْ قبلكـم   عُمـَدَ البيـتِ وأوتـادَ الإصـارِ
وأبـوكَ المـرءُ لـم يُشنـأ بـه   يـومَ سيمَ الخسْفَ منّا ذو الخَسارِ

٣ ـ وقال أحمد شوقي :

ارفعـي السـتر وحَيّـي بالجبيـنْ   وأرينـا فلـقَ الصّبْـحِ المبيـنْ
وقـفـي الـهودَجَ فـينـا ساعةً   نقتبسْ من نـورِ أمّ المحسنين
واتركـي فـضـلَ زمامـيـهِ لـنا   نتناوبْ نحـنُ والـروحُ الأميـن

٤ ـ وقال شاذل طاقة :

وتقولينَ : أحبّكْ
وتمرّين .. كما مرّت غمامَهْ ..
دون غيْثٍ .. دونَ وعدٍ .. دونما حتّى ابتسامة ..
وتقولين :
أحبُكْ (١).

٥ ـ وقال حسب الشيخ جعفر :

يافتى بالله خبّر كيف جاءَ
طائر الموت الى عينيكَ مثقوب الجبينْ ؟

---

(١) شاذل طاقة ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ٤٢٣ .

وانطوى والتفَّ كالخيطِ على الجذرِ المضاءْ
جلدك المحروق في جمر الحنينْ ؟
زرتنا يوماً وفي عينيك شمسٌ ونجومْ
وعلى الكفَّ ندى يحملُ أمواج الكرومْ[1] .

٦ ـ **وقال أمل دنقل :**

أعطني القدرة حتّى أبتسمْ ..
عندما ينفرسُ الخنجرُ في صدر المرَحْ
ويدبُّ الموت ، كالقنفذ ، في ظلّ الجدار
حاملًا مبخرة الرعب لاحداقِ الصغار .
أعطني القدرة حتّى لا أموت .
منهكٌ قلبي من الطرق على كلّ البيوت
علّني في أعينِ الموتى أرى ظلَّ ندمْ !
فأرى الصمت .. كعصفورٍ صغير
ينقرُ العينين ، والقلب ، ويعوي ..
في ثنايا كلّ فم[2] !

٧ ـ **وقال سامي مهدي :**

رائقٌ هذا المساء
ولدى المنعطفِ الأولِ

بيتُ امرأةٍ فرعاء تدعوك إليها
فالتمس دفئاً لديها ..
واستعد رغبتك الأولى
ارتعد حبّاً
وحرّضها عليها

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ، ٢٠ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٧٢ .

وارتحل في موجها الطامي
ارتحلْ انت واياها ..
فلن تلتقيا يوماً سوى هذا اللقاء[1] .

٨ ـ وقال ابن التعاويذي في وصف بطيخة :

حلوةُ الريقِ حلالٌ   دمها في كلّ ملّة
نصفها بدرٌ وإن قسّمتها صارت أهِلّه[2]

٩ ـ ومّما هو منسوب لفتيات المدينة وهن يستقبلن النبي صلى الله عليه وسلم عند وصولهِ المدينة المنوّرة :

طـلـع الـبدرُ عـلـيـنـا   مـن ثـنـيّاتِ الوداعْ
وجـبَ الـشـكرُ عـلـيـنـا   ما دعا لله داعْ
أيّـهـا الـمـبـعوثُ فـيـنـا   جـئـتَ بالأمرِ الـمـطاعْ
قد لـبـسـنـا ثوب عزٍّ   بـعد تـلـفـيـقِ الرقاعْ
ربّـنـا صـلّ على مـن   حـلّ في خـيرِ الـبـقاعْ
اسـبـل الـستر عـلـيـنـا   ما سعى في الخير ساعْ[3]

---

(١) قصيدة (عزاء) سعادة عوليس ، ٨٠ .
(٢) سفينة الشعراء ، ٥١ .
(٣) دلائل الخيرات ، ٢٦٤ .

بحر المتقارب

المتقارب من البحور المفردة التي يتألف الشطر فيها من تكرار تفعيلة صافية واحدة . وأجزاؤهُ ثمانية :

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

وقد ذكر له العروضيون ستة تشكيلات ، باستثناء الشيخ جلال الحنفي الذّي أوردَ تسعةَ عشر تشكيلًا تاماً ومجزوءاً .[1] وقد وجدنا ان بعض هذه التشكيلات غير مستعمل في عصرنا هذا ، فأخذنا من محاولة صاحب الايقاع[2] في تخفيف تشكيلاته فعجلناها اربعة : ثلاثة تامةٌ . ورابعها مجزوء ، وهي المستعملة حالياً . ويدخلهُ من الزحافات (القبض) وهو حذف الخامس الساكن ، فتصير تفعيلتهُ (فعول) بضم اللام . مع ملاحظة انّ العروض في تشكيلاته التامة لا تثبت على حال ، فقد تكون صحيحة (فعُولن) ، وقد تكون مقبوضة (فعولُ) بضم اللام ، وقد تكون (محذوفة) ، والحذف علة ، وهي حذف السبب برمته من التفعيلة فتصبح (فعو) ، ويمكن نقلها الى (فعلْ) بتسكين اللّام ، المساوية لها بالحركات والسكنات .

اما تشكيلاته التامّة فهي :

١ ـ **المتقارب الصحيح** : وهو ما كانت عروضه صحيحة (وقد تكون مقبوضة او محذوفة فهي لاتثبت على حال كما اسلفنا) وضربه كذلك . ومثاله قول المتنبي :

أرى ذلكَ القربَ صارَ ازوِرارا   وصارَ طويلُ السلامِ اختصارا
تركْتَنِيَ اليومَ في خجْلـةٍ   أمـوتُ مِراراً وأحيا مِرارا

---

(١) ينظر : « العروض .. » ١٨٧ ـ ٢٠٩ .

(٢) ينظر : « الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة » وقد ذكر له ثلاثة تشكيلات من التام فقط ، ٩٩ .

وتقطيعهُ :

أرى ذا	لكلقرْ	بصارز	ورارا
٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//
ن – –	ن – –	ن – –	ن – –
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

وصارَ	طويلسْ	سلامخ	تصارا
/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//
ن – ن	ن – –	ن – –	ن – –
فعولُ	فعولن	فعولن	فعولن

ولو قطعت البيت الثاني لوجدت أنّ عروضه محذوفة (فعو) .

٢ ـ **المتقارب المقصور** : وهو ما كانت عروضه صحيحة (وقد تكون مقبوضة او محذوفة) وضربه مقصوراً . والقصر علة ، وهي حذف ساكن السبب ، واسكان متحركه ، فتصبح (مفعولْ) بسكون اللام . ومثاله قول ابي القاسم الشابي :

سئمتُ الحياةَ وما في الحياةِ   وما إنْ تجاوَزْتُ فجرَ الشبابْ

وتقطيعُهُ :

سئمتُلْ	حياةَ	ومافلْ	حياةِ	وماإنْ	تجاوَزْ	تُفجرشْ	شبابْ
٥/٥//	/٥//	/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٠ ٥//	
ن – –	ن – ن	ن – –	ن – ن	ن – –	ن – –	ن – –	ن – ٠
فعولن	فعولُ	فعولن	فعولُ	فعولن	فعولن	فعولن	فعولْ (فعالْ)

٣ ـ **المتقارب المحذوف** : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (أو ؟)* وضربهُ محذوفاً ، ومثالهُ قول الشاعر :

وأروي من الشّعرِ شعراً عويصاً يُنسّي الرُّواةَ الّذي قد رَوَوْا

وتقطيعُهُ :

وأروي	منششعْ	رشعرنْ	عويصن	يُنسْسِرْ	رواتلْ	لذي قد	رَوَوْ
//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥
ن ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعو فعِلْ

أما التشكيل المجزوء فهو :

٤ ـ **المتقارب المجزوء المحذوف** : ومثاله قول كُشاجِم :

جعلـــتُ إليـــكِ الهـــوى شفيعـــاً فلمْ تشفَعِي
ونادَيـــتُ مستعطفـــاً رضـــاكِ فلـــم تسمعِي

وتقطيعُهُ :

جعلتُ	إلَيكل	هوى	شفيعَن	فلم تشْ	فعي
//٥/	//٥/٥	//٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥
ن ـ ن	ن ـ ـ	ن ـ	ن ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ
فعولُ	فعولن	فعو فعِلْ	فعولن	فعولن	فعو فعلْ

* تترك اجابة الاستفهام للطالب ، فهو موضوع لتذكيره بما مرّ .

تلك كانت أهم تشكيلات المتقارب ، غير أنّ على الدارس أن يتعرّفَ الملاحظات الآتية :

١ ـ أجاز العروضيون دخول زحاف القبض في الحشو ، إلاّ أنهم اختلفوا في جواز دخولها على التفعيلة التي قبل العروض والضرب في التام ، وقبل عروض المجزوء ، فالخليل لم يجوّزه ، في حين جوّز ذلك الأخفش والزّجاج على ما نقلهُ الدمنهوري[١] .

٢ ـ أجاز العروضيون دخول زحاف القبض على عروض المتقارب دون ضربه .

٣ ـ اجاز العروضيون دخول علة الحذف على عروض المتقارب ، لكنهم أجروه مجرى الزِّحاف ، فيجوز أن يدخل في بعض أعاريض القصيدة دون بعضها ، على ما أوردهُ الدماميني في شرح الخزرجية[٢] .

---

(١) ينظر : الارشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي ، (وهو حاشية الدمنهوري) ١٠٧ ..

(٢) بدلالة الدمنهوري ، ينظر : نفسه ، ١٠٦ .

المتقارب والشعر الحر

المتقارب وزنٌ يستطيع أنْ يألفَ النظم فيه أي ناظمٍ متعلّمٍ ، لما فيه من تدفق ورتابة تعتمد على ايقاعٍ مكرر سلس ، لذلك لا يجيدُ فيه غير المتمرس الحاذق ، لأنّ سهولتهُ توقع الصغار في رتابتهِ المتكئة على التكرار . فبدلاً من أنْ يركبوهُ فانّهُ يركبهم ، لكونهم يستسهلون انسيابيتّهُ في ايراد الصفات التي لا حصَر لها ، كما لو قلنا :

طويلٌ ، هزيلٌ ، ضعيفٌ ، نحيفُ ... كريمٌ ، شجاعٌ أبيٌّ ، عفيفُ
فعولن ، فعولن ، فعولن ، فعولن ... فعولن ، فعولن ، فعولن ، فعولن

أما الكبار فانهم يتحامونَهُ فلا يكثرون منهُ ، لكي لا يقعوا في حبائلهِ ، فتُسقط رتابتُهُ تجاربهم ، لذلك لم يقربهُ قديماً إلاّ من كان قادراً على ترويضهِ ، كالأعشىً ، والخنساء ، والمتنبي[1] .

ولمّا كان الشعر الحر ذا شطر واحد ليس لهُ طول ثابت يعتمد على تكرار التفعيلة الصافية ، وتغيير عددها من شطر الى شطر ، فإنّ هذا الايقاع ناسب جل شعراء حركة الشعر الحر إذا لم نقل كلهم ، فمارسوا النظم فيه على تباين في الأداء ، مع ملاحظة افادتهم في الانتقال من ضرب إلى سواه في القصيدة الواحدة ، وهي حريّة يمنحها الشعراء لانفسهم لقتل رتابة التكرار ، لذلك فانهم يجوّزون استخدام كلّ اضرب التشكيلات المتاحة في شعر الشطرين في قصائدهم الحرة ، فنازكِ الملائكة

مثلاً جمعت في قصائدها المنظومة على المتقارب بين الضرب الصحيح « فعولن » والمقصور « فعولْ » والمحذوف « فعو » دائماً . وهي بهذا قد أفادت من جميع

---

(١) ينظر : الدكتور عبدالله الطيب المجذوب « المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها » ج ١ ، ٣٢٤ ـ ٣٥٥ .

تشكيلات هذا البحر[1]. وهذهِ اشطر من قصيدتها « سوسنة اسمها القدس » اختيرت من القسم الثاني من مقطعها الأول :

١ ـ إذا نحنُ متنا وحاسبنا الله : قال : الم أُعطكمْ موطنا ؟	فعو
٢ ـ أما كنتَ رقرقتُ فيه المياهَ مرايا ؟	فعولن
٣ ـ وحلَيتُهُ بالكواكبِ ؟ زيّنتُهُ بالصبايا ؟	فعولن
٤ ـ وعرّشتُ فيه العناقيدَ ، بعثرتُ فيه الثمرْ ؟	فعو
٥ ـ ولوّنتُ حتّى الحَجَرْ ؟	فعو
٦ ـ أما كنتُ أنهضتَ فيه الذُرَى والجبالْ ؟	فعولْ
٧ ـ فرشتُ الظلالْ ؟	فعولْ
٨ ـ وغلّفتُ وديانَهُ بالشجرْ ؟	فعو
٩ ـ أما كنتُ فجّرتُ فيهِ الينابيعَ ، كلّلتُهُ سوسنا ؟	فعو
١٠ ـ سكبتُ التألّقَ والإخضرار على المنحنى ؟	فعو

فاستخدمت الضرب المحذوف في الشطر : الاول ، والرابع ، والخامس ، والثامن ، والتاسع ، والعاشر ، واستخدمت الصحيح في الشطر الثاني ، في حين استخدمت المقصور في السادس والسابع .

وإليك تقطيع هذهِ الاشطر منها :

٢ ـ	أماكن	تُرقرقْ	تُفيهل	مياهَ	مرايا
	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥/	//٥/٥
	ن ــ ــ	ن ــ ــ	ن ــ ــ	ن ــ ن	ن ــ ــ
	فعولن	فعولن	فعولن	فعولُ	فعولن .. سالمة

(١) تنظر قصائدها المنظومة على المتقارب ، وهي : « طريق العودة » و « صلاة الاشباح » و « نحن وجميلة » و « القنابل والياسمين » في مج ٢ من ديوانها ٢٥٢ ، ٢٨٩ ، ٥٠٥ ، كذلك مجموعتها للصلاة والثورة ٣٩ ، ١٣٤ . بما فيها القصيدة المذكورة .

٥ ـ

ولوْونْ	تحتْتَلْ	حجرْ	
//٥/٥	//٥/٥	//٥	
ن ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ	
فعولن	فعولن	فعو (فعِلْ)	... محذوفة

٧ ـ

فرشتظ	ظلالْ	
//٥/٥	//٥ •	
ن ـ ـ	ن ـ •	
فعولن	فعولْ	... مقصورة .

خلاصة المتقارب

١ ـ يستعمل المتقارب بأربعة تشكيلات ، ثلاثة تامة ، وواحد مجزوء .
٢ ـ يدخِلهُ من الزحافات والعلل :

أ ـ **زحاف القبض** : ويدخل في حشوه وعروضِهِ .

ب ـ **علة الحذف** : وتدخل في عروضِهِ ، وضربِهِ ، لكنها في العروض جائزة ، لأنهم أجروها مجرى الزّحاف ، في حين أنها في الضرب لازمة .

ج ـ **علة القصر** : وتدخل في ضربِهِ .

د ـ **علة الخرم** : واجازوا دخولها في أول اجزاء الحشو ، وهي اسقاط أول الوتد ، فتكون التفعيلة (عولن) ، فاذا دخل القبض مع الحزم صارت (عولُ) . ولم نمثل لهذهِ العلّة الجارية مجرى الزحاف لكونها قليلة الوقوع في الشعر ، ثقيلة الوقع على السمع[1] ، نشأت كما نظن من سقوط حرف واحد من أحد شطري البيت ، وهو في الغالب حرف الواو ، فإذا ما أُعيد فلا علة ، ففي قول امريء القيس :

ثغرٌ أغرُّ شتيتُ النّباتِ   لذيذُ المذاقةِ عذْبُ القُبَلْ

خرم في قولِهِ (ثغرٌ) فإذا أرجعنا الواو ، وقرأناهُ (وثغرٌ) أصبح سالماً ، ومثل هذا يقال في بيت امريء القيس الآتي :

لاوَ ابيكِ ابنةَ العامريّ (م)   لا يدّعي القومُ أنّيّ أفِرُّ

فالتفعيلة الأولى (لاوَ) وزنها « فعَلُ » فإذا أرجعنا لها الفاء وقرأناها (فلاوَ) أصبح وزنها (فعولُ) لذا يمكن القول بافتعال هذهِ العلة .

---

(١) ينظر : عبدالحميد الراضي « شرح تحفة الخليل » ٢٩٢ .

٣ ـ كثر استعمالهُ في الشعر الحر لكونه من البحور المفردة .

٤ ـ وهو اخيراً « من ايسر البحور لمن يريد النظم ، واعصاها لمن يحاول الاحسان والإتقان لما يتطلبه من سلامة الطبع ، وامتداد النَّفس »[١] كما يقول عبدالله الطيب المجذوب .

٥ ـ في الشعر الحر ، كثيراً ما يتداخل المتدارك او الخبب (فاعلن) مع المتقارب (فعولن) ولعل ذلك عائد الى ظاهرة صوتية مقطعية ، تسمح بتداخل الاوتاد والاسباب ، وتبادلهما المواقع[٢]. كما في المقطع الاتي من قصيدة سامي مهدي :

ما شمَمْنا من الطينِ والعشبِ
الاّ روائحَ هذا العراقِ
ولم نر في نخلِ سيحانَ
الاّ سماحةَ اهليهِ اذ يضحكون
وفي المدّ والجزرِ كان الرّفاق[٣]

ففي الشطر الخامس انتقال الى المتقارب ، بعد ان كانت الاشطر الاربعة متداركية .

---

(١) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، ج ١ : ٢٥٥ .

(٢) ينظر بحثنا « مدخل لدراسة الايقاع في قصيدة الحرب » محاور وجلسات الحلقة الدراسية للمربد الشعري الثامن ، « المحور الأول قصيدة الحرب » دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٨ ، ١١٦ وما بعدها .

(٣) قصيدة « رائحة الارض » الاعمال الشعرية ، ٣١١ .

تطبيقات على المتقارب

قطع الأبيات الآتية وانسبها الى تشكيلاتها ، مبيناً زحافاتها وعللها .

قال شوقي :

ابا الهولِ ، طال عليك العُصُرْ وبُلِّغْتَ في الأرض أقصى العُمُرْ
فيا لِدِةَ الدّهرِ لا الدّهرُ شبَّ ولا انتَ جاوزتَ حدّ الصغَرْ
الامَ ركوبُـــكَ مـــتـــنَ الرمالِ لـطـيِّ الاصيـلِ وجوب الـسحر ؟

وقال ابراهيم الوائلي :

أخيَّ لستَ لحناً على كلِّ فمْ إذا لـم تـكـن لـهـباً يـضـطرمْ
ولست الذي يتحدّى الخطوبَ اذا لم تكن كسفاً او رُجمْ
وملحمـةً تـسحـقُ الـمـعـتديـنَ فـتذروهـمُ مزقاً او هـمـمْ

وقال عبد الامير الحصيري :

الى أينَ تمضي ؟ تكسَّرَ فوقَ صدورِ الرّماح بريقُ النهارْ !
الى أين تمضِي ؟ جناحُ الفراشة بين احتراق المضارب طار !
الى اين ؟ كل الجسور ـ ـ تناثرُ في كلِّ جنبٍ حطاماً تهار !

وقال امل دنقل :

بعمرٍ ـ من الشوكِ ـ مخشوشنِ
بعرقٍ من الصيف لم يسكنِ
بتجويف حبٍ ، به كاهنً
لهُ زمنً ...... صامتُ الأرغنِ ؛
أعيشُ هنا
لاهُنا ، إنّني
جهلتُ بكينونتي مسكني

الوافر والهزج

الوافر من البحور المركّبة ، لكنّ وزنهُ في الدائرة العروضيّة يوحي بأنهُ مفرد ، فهو فيها على هذا النحو :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

في حين انّ المستعمل منهُ في التام هو :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ولذلك حاولوا تبرير هذا الاستخدام فقالوا بوجوب « قطف »[1] عروضه وضربه .

أما انواعه فهي :

١ ـ **الوافر التام** : وهو ما كانت عروضُه (مفعولن) وضربه كذلك ، مع مراعاة انّ زحاف « العصب » ـ وهو اسكان الخامس « اللام » في (مفاعلتن) فتصير (مفاعلْتن) وتنقل الى (مفاعيلن) المساوية لها بالحركات والسكنات ـ كثيراً ما يدخل في حشوه ، ومثاله قول قيس بن الخطيم :

وما بعضُ الاقامةِ في ديارٍ   يُهانُ بها الفتى الّا بلاءُ
وبعضُ خلائقِ الاقوامِ داءٌ   كداءِ البطنِ ليس لهُ دواء[2]

وتقطيعهُ :

وما بعضل	اقامة في	ديارن	يها نبهل	فتى اللا	بلاءوُ
//٥/٥/٥	//٥///٥	//٥/٥	//٥///٥	//٥/٥/٥	//٥/٥
ن ـ ـ ـ	ن ـ ن ن ـ	ن ـ ـ	ن ـ ن ن ـ	ن ـ ـ ـ	ن ـ ـ
مفاعيلن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	مفاعيلن	فعولن

(١) القطف : علة مؤلفة من علة (الحذف) وهي اسقاط السبب الخفيف ، (تن) وزحاف (العصب) وهو اسكان الخامس (اللام) فتصير تفعيلته في عروضه وضربه (مفاعلْ) وتنقل الى (فعولن) .

(٢) ديوان الحماسة ، ٢٥٢ .

٢ ـ **المجزوء الصحيح** : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (مفاعلتن) وضربها كذلك ، مع مراعاة أن (العصبَ) قد يدخل في عروضهِ ، فضلاً عن حشوه ، ومثالهُ قول ابن أبي ربيعة :

كتبتُ إليكِ من بلدي كتــابَ مولــَّـهٍ كَمِــــدِ
كئيــبٍ واكـفِ العينيــ ـــنِ بالـحسراتِ مُنْـفَرِد
فيمسِـكُ قلبَـهُ بيَــدٍ ويَمْسَحُ عينَهُ بيَدِ[1]

وتقطيعُهُ :

كتبتُ إلي	كمِن بلدي	كتا بمُوَلْ	لِهِن كَمِدِ
//٥///٥	//٥ ///٥	//٥ ///٥	//٥///٥
ن ــ ن ن ــ	ن ــ ن ن ــ	ن ــ ن ن ــ	ن ــ ن ن ــ
مفاعلَتن	مفاعلَتن	مفاعلَتن	مفاعلَتن

والملاحظ في البيت الثاني أنّ عروضهُ معصوبة (كفل عيني) = مفاعيلن

٣ ـ **المجزوء المعصوب** : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة ، وضربهُ معصوباً ، مع مراعاة أنّ « العصب » قد يدخل كلّ اجزائه ، حشواً وعروضاً ، فضلاً عن ضربه ، « وهذا هو (الهزج) عينه » ومثاله قول الشاعر :

لمــن نــارٌ بأعــلى الخيْفِ م دونَ البئرِ مــا تخبُــو
إذا مــا أخمــدت ألقِــي (م) عليهـا المنْـدَلُ الرّطــبُ
أُرقتُ لذكــرِ مــوقعهــا فحنَّ لذكـرِهـا القلـبُ

وتقطيع البيت الأخير :

أرقتُ لِذكْ	رموقعها	فحنْنَلذكْ	رهلقلبو
//٥///٥	//٥///٥	//٥///٥	//٥/٥/٥
ن ــ ن ن ــ	ن ــ ن ن ــ	ن ــ ن ن ــ	ن ــ ــ ــ
مفاعلَتن	مفاعلَتن	مفاعلَتن	مفاعيلن

---

(١) الاغاني ١ : ٢٤٤ .

في حين أنّ تقطيع البيتين ، الأول والثاني يوضح دخول العصب في حشوهما وعروضهما معاً ،

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهذا الوزن هو وزن الهزج ، لذلك نؤيد ما ذهب إليه عبدالله المجذوب وغيره من أنّ الهزج ضرب من الوافر المجزوء ، وليس ببحر قائم بذاتِه[1]. وقد حاول العروضيون الفصل بين مجزوء الوافر والهزج فلم يستطيعوا ، فانتهوا الى قبول الرأي القائل بأنّ القصيدة تعدّ من مجزوء الوافر إذا جاء فيها تفعيلة واحدة وافرية (مفاعلتن) ، أما إذا كانت كل تفعيلاتها (اجزائها) (مفاعيلن) فإنّها هزجيّة ، لذلك لا نرى مسوّغاً لدراسة (الهزج) منفصلاً عن مجزوء الوافر ، لأنه ليس إلاّ الوافر معصوباً ، على أنّ الدارس لا بّد أن يعلمَ أنّ العروضيين أجازوا في الهزج دخول زحاف الكفِ[2] مع العصب ، ومثال ذلك قول بشار :

ربابَةُ ربّةُ البيتِ تمجُّ الخلَّ في الزيتِ
لها عشرُ دجاجاتٍ وديكٌ حسنُ الصّوتِ

وتقطيعُهُ :

لها عشرُ	دجاجاتن	وديكن حَ	سنصْصَوتي
//٥/ ٥/	//٥/٥/٥	//٥/٥ /	//٥/٥/٥
ن ــ ــ ن	ن ــ ــ ــ	ن ــ ــ ن	ن ــ ــ ــ
مفاعيلُ	مفاعيلن	مفاعيلُ	مفاعيلن
عصبُ وكف	عصب	عصب وكف	عصب

والكف في رأيهم لا يكون في الوافر ومجزوئه :

---

(١) المرشد ، مج ١ : ١١١ ، والايقاع ١١٠ ، والثريا المضيئة ، ٣٤ ، وغيرها .

(٢) الكف هو حذف السابع الساكن في (مفاعلتنُ) فتصير (مفاعلتُ) بضم التاء ، وحيس يدخلها العصب مع الكف فانها تصبح (مفاعلْتُ) بسكون اللام ، فتحول الى (مفاعيلُ) بضم اللام ، وهي مساوية لها بالحركات والسكنات .

مداخلة :

الوافر التام بحرٌ يميلُ الى التدفّق السريع ، ويمتاز باستثارة المتلقي وهو يتقبل شحناتِهِ الخطابيّة ، ولعلّ دخول زحاف العصب في حشوه هو الذي مكّنهُ من التلوينِ في الايقاع ، ولذلك فهو بحر يصلح لكلِّ أمر من شأنِهِ استثارة السامع ، أو كسبه ، أو اغراقه في الحزن حَتّى الفجيعة . لذلك كثر استخدامهُ في الفخر ، والرثاء ، والاستعطاف فهو « يشتد إذا شدَدْته ، ويرق إذا رقَّقتهُ »[1]. أما مجزوء الوافر ، والهزج منه كما المعنا ، فإنّ وزنه لا يصلح لما صلح فيه التام ، لكونِهِ وزناً قصيراً غنائياً يميل الى تعداد الصفات وتكرار الأجزاء ، ومواصلة الحوار ، لذلك قلّ عند المتقدمين ، وكثر عند المعاصرين ، وبخاصةٍ في القصائد الحوارية ، أو التعليمية ، لأنه « من أصلح الأوزان للقصص التعليمي المدرسي ... إن وفّق الناظم فجمع بين سهولة الألفاظ وسلاستها ووضوح معناها وحلاوة جرسها »[2] ولعلّ ما فيه من ميزة على سرد الحكاية ، وتدفق الحوار هو الذي جعل شوقياً يكثر منه في مسرحياته « مجنون ليلى » و « مصرع كليوباترا » وغيرها[3].

---

(1) شرح تحفة الخليل ، ٢٥٢ .

(2) المرشد ، ١١٥ .

(3) ينظر نفسه ، ١١٥ ، وما بعدها .

الوافر والهزج والشعر الحر

لَما كان مجزوء الوافر وزناً يقوم على التفعيلة المفردة الصافية (والهزج منه كذلك) وتكرارها أربع مرات في الشطرين، فإنّ شعراء القصيدة الحرّة وجدوه مناسباً في تقديم تجاربهم المشفوعة بشيء من الحريّة في استخدام ايقاعه ، ففضلاً عن أنهم لم يلتزموا بضرب معين في القصيدة الواحدة ، وانما توسعوا باستعمال كل ضروب الوزن وعروضهِ ، فانهم توسعوا أيضاً في جعل الهزج ومجزوء الوافر وزناً واحداً اجازوا فيه دخول (الكف) في حشوه ، وعلة (القصر) وهي حذف ساكن السبب واسكان متحركهِ (مفاعيلْ) في ضربه ، مع استخدام ممدود (مفاعيلن) وهو (مفاعيلان) في ضربه أحياناً ، ومن ذلك قول فدوى طوقان :

على أبوابِ يافا ياأحبائي
وفي فوضى حطام الدور (م)
بين الرّدم والشّوكِ
وقفتُ وقلتُ للعينينِ : ياعينينْ
قفا نبكِ
على أطلالِ من رحلوا وفاتوها[1] .

وتقطيعها :

وقفتُ وقل	تُلِلْعيني	نياعينينْ
//٥///٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥ ٥ ةً
مفاعلتن	مفاعيلن	مفاعيلان

قفا نبكِ
//٥/٥/
مناعيلُ

على أطلا	لِ من رحلو	وفاتوها
//٥/٥/٥	//٥///٥	//٥/٥/٥
مفاعيلن	مفاعلتن	مفاعيلن

إنّ توسعهم في استخدام اكثر من ضرب في القصيدة الواحدة . ولا سيّما الضرب المقصور (مفاعيلْ) بسكون اللام جعل هذا الوزن قريباً من بند الهزج الصافي الذي كان ارهاصاً لحركة الشعر الحر . ولا يخلو ديوان من دواوين روّاد هذهِ الحركة من استخدام ايقاع الوافر أو الهزج[1] . على أن نزار قباني كتب في هذا الوزن ديواناً كاملاً سنة ١٩٦٨ م ، هو « يوميات امرأة لامبالية » لو أخذت أي مقطع منها لتبينت فيه ما قلناه في هذا الايقاع من أنّهُ يميلُ الى الرقص وتعداد الصفات ، وتكرار الاجزاء ، ومواصلة الحوار ، وحبك القصة ، وهذا مقطع منها :

على دفترْ	مفاعيلن	
سأجمعُ كلّ تاريخي	مفاعلتن	مفاعيلن
على دفترْ	مفاعيلن	
سأُرضعُ كلّ فاصلةٍ	مفاعلتن	مفاعلتن
حليبَ الكِلمةِ الأشقرْ	مفاعيلن	مفاعيلن
سأكتبُ لا يهمُّ لمنْ ..	مفاعلتن	مفاعلتن
سأكتبُ هذه الاسطرْ	مفاعلتن	مفاعيلن
فحسبي أن أبوحَ هنا	مفاعيلن	مفاعلتن
لوجهِ البوحِ ، لا اكثر[2]	مفاعيلن	مفاعيلن

---

(١) من ذلك مثلاً قصيدة السياب « في المغرب العربي » ديوانه مج ١ : ٣٩٤ وقصيدة البياتي « الرجل الذي كان يغني » ديوانه ١ : ٤١٤ .
وقصيدة بلند الحيدري « الكوخ الوردي » ديوانه ٢٢٣ ، وغير ذلك

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، ج ١ ، ٥٨٣ ، منشورات نزار قباني ، ط ١٠ ، بيروت ، ١٩٨٠ .

خلاصة الوافر والهزج

---

١ ــ وزن الوافر التام هو :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن　　　　مفاعلتن مفاعلتن فعولن

أما مجزوء الوافر (والهزج وافر مجزوء يدخل العصب تفعيلاته الأربع) فإنّ وزنه هو :

مفاعلتن مفاعلتن　　　　مفاعلتن مفاعلتن

٢ ــ يدخلهُ من الزحافات والعلل .

أ ــ زحاف العصب (اسكان الخامس)اللام فتصير تفعيلتهُ (مفاعيلن) وهذا هو الهزج .

ب ــ زحاف الكف (حذف السابع الساكن) ففي (مفاعيلن) تصبح (مفاعيلُ) بضم اللام .

ج ــ علة القصر (حذف ساكن السبب واسكان متحركه (مفاعيلْ) وهذهِ العلّة توسعَ في ادخالها شعراء حركة الشعر الحر في ضروب الوافر المجزوء ، أو الهزج .

٣ ــ ايقاعه التام يصلح للخطابية والتفجع والرثاء ، أما مجزوء الوافر فانه وزن غنائي ، يميلُ الى التكرار ، والقص ، ومواصلة الحوار . فاذا كان الاقدمون قد حفلوا بالتام ، فإنّ شعراء حركة الشعر الحر أُولعوا بمجزوئِهِ في بداية الحركة .

٤ ــ لهُ تشكيلات اخرى غير مستعملة الآن ، لذلك أهملناها[1] .

---

(١) من هذه التشكيلات :

أ ــ ان يأتي الضرب المجزوء على (فعولن) مثل :

بكَيتَ وما يرُدُّ لك الـ　　　　بكاءُ على حزينِ

مفاعلتن مفاعلتن　　　　مفاعلتن فعولن

ب ــ أن يأتي العروض والضرب في المجزوء على (فعولن) مثل :

أشاقكَ طيفُ مَامَهْ　　　　بمكّةَ أم حمَامَهْ

مفاعلتن فعولن　　　　مفاعلتن فعولن

أمثلة وتطبيقات

قطع الأبيات الآتية عروضياً، وبين ما أصاب اجزاءها من زحافات وعلل وانسبها الى تشكيلاتها :

١ ـ قال المثقّب :

فأما أن تكونَ أخي بحقٍ فأعرفُ منكَ غَثّي من سميني
والاّ فاطّرحني واتخذني عدوّاً أتّقيكَ وتتّقيني
وما ادري إذا يمّمتُ أرضاً أُريدُ الخيرَ أيهما يليني
أألخيرُ الذي أنا ابتغيهِ ام الشرُّ الذي هوَ يبتغيني

٢ ـ وقال سنان بن الفحل :
وقالوا قد جُننْتَ فقلتُ كلّا وربّي ما جُننتُ ولا انتشَيتُ
ولكنّي ظُلِمتُ فكدْتُ أبكي من الظلمِ المبُيّنِ أو بَكَيْتُ

٣ ـ وقال بدر شاكر السيّاب :
قرأتُ اسمي على صخرةْ
هنا ، في وحشةِ الصَحراءْ ،
على آجرّةٍ حمراءْ ،
على قبرٍ . فكيفَ يُحسُّ انسانٌ يرى قبره ؟

٤ ـ وقالت فدوى طوقان :
أهذا أنت ؟ من أيّ الكهوفِ بزغتَ ياوجهاً طمرناهُ
وألقيناهُ في الغيهبِ ، في أعماقِ ماضينا
ورحنا نشربُ النسيان في صمتِ

٥ ـ وقال بشار بن برد :

مـن المشهـورِ بالحُـبّْ | الى قاسيـةِ القلـبِ
سلامُ الله ذي العـرشِ | عـلى وجهـكِ ياحِبّي

٦ ـ وقال ابن عبد ربه :

متى أشفـي غليلـي | بنيـلٍ مـن بخيـلِ
غزالٍ ليسَ لـي منه | سوى الـحزنِ الـطويـلِ

٧ ـ وقال الدكتور سعيد الزبيدي في رثاء خليل السامرائي (عليه رحمةُ الله) :

أسِلْ دمعاً فقد عَظُمَ المُصـابُ | وضاقـت بالّذي تخفـي الثيـابُ
وقد جارت عليَّ يـدُ الليالـي | وأدمـى خافقـي ظفرٌ ونـابُ
وصدري ويْحَ صدري ما اعتـراهُ | إذا ما جئـتَ مقتدحاً ثقـابُ
وودّت من محاجرهـا انسكابـاً | عيـونٌ حيـنَ أغراهـا انسكـابُ
وشاءتْ أنْ تُثيـر هنـا سـؤالاً | وهـل عندي سـوى دمعي جـوابُ ؟

البسيط

البسيط من البحور المركبّة ، ويتألف من ثمانية اجزاء ، ووزنه في الدائرة :
مُسْتَفْعِلُن فاعِلُن مُسْتَفْعِلُن فاعلن   مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن مستفعِلُنْ فاعلن

غير أنَهُ لا يردُ في الاستخدام إلاّ وقد أُصيبت عروضه وضربه بتغييرات طفيفة ، سترد عند الحديث عن تشكيلاته ، مع ملاحظة أن زحاف (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن يدخلُ في جميع اجزائه : حشواً وعروضاً ، وضرباً .
أما أهم تشكيلاتِه المستعملة الآن فهي :

١) **البسيط المخبون** : وهو ما كانت عروضهُ مخبونة (فعِلن) وضربهُ مخبوناً (فعِلن) ومثالهُ قول المتنبي :

يامن يعزّ علينا أن نفارقهُمْ   وجدانُنا كلّ شيءٍ بعدكم عَدَمُ

وتقطيعُهُ :

يامن يعزْ	زُعلي	نا أن نفا	رقهُم
/٥/٥//٥	///٥	/٥/٥//٥	///٥
ـ ـ ن ـ	ن ن ـ	ـ ـ ن ـ	ن ن ـ
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعِلن

وجداننا	كلْلُشي	ئن بعدكم	عَدَمُو
/٥/٥//٥	/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ن ن ـ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعِلن

على أن يتنبه الدارس إلى أنّ الخبن في العروض والضرب لازم ، لأنَهُ هنا زحاف يجري مجرى العلّة ، أما في حشوه ، سواء أكانت في (مستفعلن) أم في (فاعلن) فانّه جائز غير لازم .

٢ ــ **البسيط المقطوع** : وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعِلن) بكسر العين ، وضربه مقطوعاً (فعْلن) بسكون العين ، والقطع علة ، وهي حذف ساكن الوتد المجموع في (فاعلن) واسكان ما قبله ، فتصير (فاعلْ) وتنقل الى (فعْلن) ومثالة قول ابن زيدون :

أضحى التنائي بديلًا من تدانينا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينا
بنتمْ وبنّا فما ابتلّتْ جوانِحنا ... شوقاً إليكمْ ولا جَفَّتْ مآقينا

وتقطيعُهُ :

بنتمْ وبن	نافمب	تلْلَتْ جوا	نحُنَا
٥// ٥/٥/	٥//٥/	٥// ٥/٥/	٥///
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ن ن ـ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعِلن

شوقن الي	كم ولا	جفْفَتْ مئا	قينا
٥// ٥/٥/	٥// ٥/	٥// ٥/٥/	٥/٥/
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ	ـ ـ ن ـ	ـ ـ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلْ (فعْلن)

٣ ــ **مخلّع البسيط ، ووزنهُ :**

مستفعلن فاعلن فعولن ... مستفعلن فاعلن فعولن

وواضح أنّه من مجزوءات البسيط مع تغيير حاد في تفعيلاتِهِ الأخيرة[١] ، ومثالهُ قول إبن عبد ربه :

أصبحتُ والشَيبُ قد علاني ... يدعو حثيثاً الى الخضابِ

---

(١) يقول العروضيون إنّ المخلّع هو أحد مجزووات البسيط ، فحين حذف جزؤه الأخير صار :

مستفعلن فاعلن مستفعلن ... مستفعلن فاعلن مستفعلن

ثم دخل على عروضه وضربه القطع فصارت (مستفعلْ) ونقلت الى (مفعولن) المساوية لها ، ثم دخلها الخبن فصارت (فعولن) ينظر : الارشاد الشافي ، ٧٣ ، ٧٤ .

وتقطيعُهُ :

أصبحتُ وشْ	شيبُ قد	علاني
/٥/٥/ /٥	/٥/ /٥	//٥/٥
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ	ن ـ ـ
مستفعلن	فاعلن	فعولن

يَدْعُوخَيْي	ثَنْ إلَلْ	خضابي
/٥/٥//٥	/٥//٥	//٥/٥
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ	ن ـ ـ
مستفعلن	فاعلن	فعولن

وقد كثرت مخلّعات البسيط عند المتاخرين إذا ما قيست بقلتها عند المتقدمين .

تلك هي أهم تشكيلات البسيط التي نراها حريّة بالدراسة* .

* أهملنا من مجزوءات البسيط (الثقيلة) ما لا نراه مستعملاً الآن ، وهي :

١ ـ المجزوء الصحيح ، وهو ما كانت عروضه (مستفعلن) وضربه كذلك ومثالهُ :

ماذا وقوفي على ربع خلا مخلولق دارس مستعجم

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

٢ ـ المجزوء الصحيح المقطوع : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (مستفعلن) وضربه مقطوعاً (مفعولن) ومثالهُ :

سيروا معاً انما ميعادكم يومَ الثلاثاءِ بَطْنُ الوادي

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مفعولن

٣ ـ المجزوء المقطوع عروضاً وضرباً : وهو ما كانت عروضه مقطوعة (مفعولن) وضربه كذلك ، ومثالهُ :

ما هيج الشوق من أطلالِ أضحتْ قِفاراً كوَحي الواحي

مستفعلن فاعلن مفعولن مستفعلن فاعلن مفعولن

٤ ـ المجزوء المذيّل : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه (مذيّلاً) ومثالهُ :

إنّا ذَمَمْنا على ما خيّلتْ سَعْدَ بنَ زيدٍ وعَمْراً من تميمْ

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلان

ينظر : الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، ٤١ ـ ٤٤ ، كذلك هامش . ص١٢٨ من الايقاع .

البسيط والشعر والحر

البسيط بحرٌ راقص يتصف بنغماتِهِ العالية ، وبتغيّر حركي موجي ارتفاعاً ، وانخفاضاً ، حتّى انّ ايقاعهُ يتعلمهُ بيسر كلّ من لم يألفِ العروض ، إذا ما نُبه الى وزنهِ تقطيعياً ، لأنّ سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن الى دقّة تركيبه بمجرّدِ تكرار ابياتٍ مقطّعة نغمياً . ومثلُ هذهِ الدّقة ليست مقبولةً في الشعر الحر ، فضلاً عن أنّ قالبهُ الشكلي قالبٌ هندسي صارم لا يسمحُ بأيِّ تلاعبٍ أو تغيير ، لذلك تحاماهُ شعراء حركة الشعر الحر ، باستثناء بدر شاكر السياب الذي نظم فيه عدة قصائد ، منها « أفياء جيكور » التي يقول فيها :

نافورةً من ظلالٍ من أزاهيرِ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن
ومن عصافيرِ
مفاعلن فعْلن
جيكورُ ، جيكور ، يا حقلاً من النّورِ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

ياجدولاً من فراشاتٍ نطاردُها
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

في الليل ، في عالم الأحلامِ والقمرِ
مستفعلنَ فاعلن مستفعلن فعِلن

يَنْشرنَ أجنحةً أندى من المطرِ
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

في اوّل الصيفِ(١)
مستفعلن فعْلن

---

(١) ، (٢) ديوانه مج ١ : ١٨٦ ، ٢٤٨ .

و « سفر ايوب » المقطع الرابع إذ يقول :

يارِبِّ ايوبَ قد اعيا بهِ الدّاءُ
في غربةٍ دونما مالٍ ولا سكنِ ،
يدعوكَ في الدُّجنِ
يدعوكَ في ظلموتِ الموتِ : أعباءُ
نادَ الفؤادُ بها ، فأرحمهُ ان هتفا .
يامنجياً فُلكَ نوحٍ مزّقِ السُّدفا
عنّي . أعدني الى داري ، الى وطني[٢] !

« وبور سعيد »[١] و « ياغربة الروح »[٢] و « رسالة »[٣] ..

غير ان السيّاب ظل في كلّ تلك المحاولات مقيداً بالنظام الهندسي الخليلي ، والذي يعودُ الى معظم شطوره يستطيع ان يجعلها من شعر الشطرين بمجرد اعادة توزيعها شكلياً . فهي ليست شعراً حرّاً .

أمّا أشطرهُ التي لم يلتزم فيها بالنظام الهندسي للبسيط ، فانهُ خرج فيها الى تشكيل مهمل من تشكيلات البسيط ، اهمله الشعراء لثقله ، كما في قوله :

أفياءُ جيكورَ اهواها

وقولِهِ :

أبِلُّ منها صدى روحي

فهي على الوزن الاتي :

مستفعلن فاعلن فعْلن

وبذلك فانّ محاولات السياب ظلت تجريبية لم يكتب لها النجاح[١]

---

(١) و (٢) و (٣) ديوانه مج ١ : ٤٩٢ ، ٦٩٠ ، ٧٠٧

(١) ينظر بحثنا « في موسيقى الشعر العربي محاولات في الابتداع » ٩ ـ ١٤ .

خلاصة البسيط

١ ـ يستعمل تاماً ومجزوءاً ؛ وقد اخترنا من تشكيلاته المستعملة ثلاثة تشكيلات : اثنين من التام ، وواحداً من المجزوءات ، وهي : البسيط المخبون ، والبسيط المقطوع ، ومخلّع البسيط ، الاّ ان عروضه دائماً مخبونة في التام .

٢ ـ يدخلُه زحاف الخبن في جميع اجزائه : حشواً ، وعروضاً وضرباً ، الاّ انّ دخوله على عروضه وضربه يجعله زحافاً لازماً ، اي زحافاً جارياً مجرى العلة .

٣ ـ تدخله علة القطع ، وهي حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله .

٤ ـ قد يدخل في حشوه زحاف (الطي) وهو حذف الرابع الساكن ، الاّ ان ذلك شاذ ومستقبح ، لذلك لم نمثل له .

٥ ـ لا يستعمل في الشعر الحر ، وتعد محاولات السياب الحرة المنظومة على البسيط محاولات مخفقة ، لكوننا نستطيع ارجاعها الى شعر الشطرين بتغير شكلي طفيف .

أمثلة من البسيط

١ ـ قال الرصافي :

لقيتُها ليتني ما كنتُ ألقاها — تمشي وقد أثقل الاملاقُ ممشاها
اثوابـها رثّـةٌ والرجـلُ حافـيةٌ — والدّمعُ تذرفهُ في الخدّ عيناها
بكتْ من الفقر فآحمرّتْ مدامعها — واصفرّ كالورس من جوع محيّاها
مات الذي كان يحميها ويسعدها — فالدّهرُ من بعده بالفقـر اشقاهـا[1]

٢ ـ وقال ايليا أبو ماضي :

ما كان أحوجني يوماً الى أذنٍ — صمّاء الاّ عن المحبوب ذي الأُنسِ
كي لايصدّعَ رأسي صوتُ نائحةٍ — ولا تُـقـطّـع قـلـبـي أنّـهُ الـتّـعِـسِ
ولايُـمرّر نـفـسـي الأدعـياءُ ولا — ذمُّ الأفاضلِ من ذي خسّةٍ شرسِ
اقول هذا عسى حرٌّ يقولُ معي — ما كانَ أحوجَ بعضَ الناسِ للخرسِ[2]

٣ ـ وقال أحمد الصافي النجفي :

قـنـعـت مـن حـبّـنا بدارٍ — تـضـمّـنا دونـما كلامٍ
اولا ، فَحيّ نقيمُ فيه — وما أحيلاهُ من مقامٍ
اولا ، ففي بلدةٍ ، سماها — خيـمـتـنا ربّةُ الـخـيامِ
اولا ، فحسبي اذن حياة — تجمعنـا دونـما خـتامٍ
اولا ، فـحـشرٌ بـه زحامٌ — يجمعنـا ساعـة الخصـام[1]

---

(١) ديوان الرصافي ج ٤ : ٥٩ .

(٢) ديوان اليا ابي ماضي ، ٤٦٥ .

(١) المجموعة الكاملة لاشعار احمد الصافي النجفي غير المنشورة ، ٢٥٥ .

٤ ـ وقال عبد الرزاق عبد الواحد

يا أمَّ اكرمنا .. يا أختَ اكرمنا يا أختَ من بدماهُ الان ينتطقُ
محزِّماً بك وسْعَ الكونِ نخوتُهُ وللـعراق جـمـيـعاً حولـهُ حدقُ
فكيفَ يكسرُ زهواً انتِ كوكبهُ وبينَ كفّيهِ سيفُ الله يمتشقُ(١)

٥ ـ وقال محمد جميل شلش :

يا جبلَ النار والحديدِ ومعـقِـلَ الصّـيد والاسودِ
وزهونا الظافـرَ الـمـندّى بـنـصرنا الساطـع الأكـيدِ
سلمت ياجيشنا المفدّى لشعبكَ الخالـدِ المجيـدِ(٢)

٦ ـ وقال ابراهيم الوائلي :

آمنتُ بالله لم اجحد لهُ اثراً اباً ، وأماً ، وتاريخاً ، واوطانا
وامةً لم تزلْ في اضلعي قبساً وفي لسانـي ايـات وشرقانـا
انّا نبتنا وما كنّا على دِمَنٍ في الشاطئين ولا كانت ركايانا
وقد نشأنا ودفء الشمس يغمرنا حينـاً وتـلـفـحـنا الرمـضاءُ احـيانا
نسقي الخميلَ فان جفّت منابعُهُ واصحرَ الغيث فجرنا حنايانا(٣)

---

(١) يا سيد المشرقين يا وطني ، ٧٩

(٢) نشيد الدم ، ٦٥ .

(٣) ديوان الوائلي ، القسم الثاني ، ٢٨٦ . والركايا : جمع ركيّة : البئر ذات الماء .

بحر الطويل

الطويل في الدائرة العروضية اول بحر من البحور المركبة[1] التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة . اي التي تمزج بين تفعيلتين مختلفتين . ووزنهُ في الدائرة العروضية على النحو الآتي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

غير انّه لايجيء تاماً كما ورد في الدائرة ، وانما بتغيرات معينة تلحق كل تشكيل منهُ ، ولما كانت تلك التغييرات ثلاثة في الغالب ، فانّ تشكيلات الطويل الشائعة ثلاثة ايضاً .

اما ما يدخلهُ من الزحافات والعلل في تفعيلاته فهي :

أ ـ القبض : (زحاف) وهو حذف الخامس الساكن ، في كل من (فعولن) و (مفاعيلن) فتصير الاولى (فعولُ) ، وتصير الثانية (مفاعلن) .

ب ـ الحذف : (علة) وهي حذف السبب الخفيف الاخير من التفعيلة ، وتدخل في ضربِهِ . فتصير مفاعيلن (مفاعي) وتحوّل الى (فعولن) المساوية لها في الحركات والسكنات .

ج ـ الكف (زحاف) ويدخل في حشوه ، وهو حذف السابع الساكن ، فتصير مفاعيلن (مفاعيلُ) وهو زحاف نادر جداً ومستكره .

اما تشكيلاته فهي :

---

(١) على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهري في العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات . ينظر : العمدة ، ج ١ ، ١٣٦ ـ ١٣٧ .

١ ـ الطويل الصحيح :

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربها سالماً (مفاعيلن) ومن أمثلته قول المتنبي :

وما الخوفُ الاّ ما تخوفَهُ الفتى وما الأمنُ الاّ ما رآهُ الفتى امنَا

وتقطيعه :

وملخو	ف إللاما	تخوْوَ	فهل فتى
٥/٥//	٥/٥/٥//	/٥//	٥// ٥//
ن ـ ـ	ن ـ ـ ـ	ن ـ ن	ن ـ ن ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن

وملأم	نُ اللاما	رء اهل	فتى أمنا
٥/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥ //	٥/٥/ ٥//
ن ـ ـ	ن ـ ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ ـ ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن

٢ ـ الطويل المقبوض :

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربُه مقبوضاً مثلها (مفاعلن) وهو الاشهر والاروق[١] ومثاله قول ابي الطيّب المتنبي :

كفـى بِـكَ داءً ان تـرى المـوتَ شافيـا
وحَسْـبُ المنايـا انْ يكُـنَّ أمانيـا

وتقطيعهُ

---

(١) ينظر : جلال الحنفي « العروض ، تهذيبهُ واعادة تدوينه » ١٤٦ .

كفى بِ	ك داءن ان	ترلمو	تَ شافيا
//٥/	//٥/٥/٥	//٥/٥	//٥//٥
ن – ن	ن – – –	ن – –	ن – ن –
فعولُ	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

وحسبِلـ	منايا أن	يكُنْنَ	أمانيا
//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/	//٥//٥
ن – –	ن – – –	ن – ن	ن – ن –
فعولن	مفاعيلن	مفعولُ	مفاعلن

الطويل المحذوف :

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه محذوفاً ، « مفاعي » وتحوّل الى (فعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات ، ومثاله قول ابن الدمينة :

وكنتُ اذا ما جئتُ جئتُ بعلّةٍ

فأفنيتُ عِلّاتي فكيف اقولُ

وتقطيعه :

وكنتُ	اذا ماجئـ	تُ جئتُ	بعلْلَتن
//٥/	//٥/٥/٥	//٥/	//٥//٥
ن – ن	ن – ن ن	ن – ن	ن – ن –
فعولُ	مفاعيلن	مفعولُ	مفاعلن

فأفني	تُ علْلاتي	فكيفَ	أقولو
//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/	//٥/٥
ن – –	ن – – –	ن – ن	ن – –
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعي (فعولن)

ويلاحظ في هذا التشكيل وجوب ان تكون التفعيلة التي تسبق الضرب مقبوضة (فعولُ) كما في (فكيفَ) ، اي لا يمكن ان يكون الضرب محذوفاً (مفاعي) من غير ان تقبضَ التفعيلة التي تسبقه .

الطويل والشعر الحر

على الرغم من انَّ الطويل من البحور المركبة التفاعيل (الممزوجة) التي لاتصلح للشعر الحر الذي يتغير فيه عدد التفعيلات من شطر الى آخر، جامعاً التام والمجزوء، والمشطور، والمنهوك جميعاً[1]. نقول على الرغم من كل ذلك، فانّ لبدر شاكر السياب قصيدة حرةً على هذا البحر. حاول فيها انْ يجعل هذا الايقاع ممكناً في الشعر الحر من غير ان يراعي ضوابط هذا الوزن. فهو حين يقول:

رأيتُ الّذي لو صدّق الحُلْمُ نفسَهُ
لمدّ لك الفما
وطوّق خصراً منك واحتاز معصما ؟
لقد كنت شمسَهُ
وشاء احتراقاً فيك، فالقلبُ يُصهر
فيبدو، على خدّيك والثغرِ، احمر
وفي لهفٍ يحسو ويحسو فيسكرُ[2]

فأنه يخرجُ من ايقاع الطويل التام الى المشطور كما في:
(لمــدّ لــكِ الفما) و (لقـد كنــتِ شمســهُ)
وهذا غير جائز لان الطويل تام دائماً، ليس له مجزوء، ولا مشطور وإليك تقطيع بعض اشطرها:

(١) ينظر: نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) ٧٨، ١٤٦.
(٢) قصيدة «ها .. ها .. هوه» ديوان بدر شاكر السياب، مج ١، ٦٢٥.

رأيتلْ	لذي لوصدْ	دقلحلْ	منفسهو
//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥	//٥//٥
ن ــ ــ	ن ــ ــ ــ	ن ــ ــ	ن ــ ن ــ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

لمذَدَ	لكلفما
//٥/	//٥//٥
ن ــ ن	ن ــ ن ــ
فعولُ	مفاعلن

وطوْوَ	تخصر نمن	كوحتا	زمعصما
//٥/	//٥/٥/٥	//٥/٥	//٥//٥
ن ــ ن	ن ــ ــ ــ	ن ــ ــ	ن ــ ن ــ
فعولُ	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

لقد كنْ	تِشمسهو
//٥/٥	//٥//٥
ن ــ ــ	ن ــ ن ــ
فعولن	مفاعلن

خلاصة الطويل

١ـ لايجيء الطويل الا مقبوض العروض : فيكون تشكيلهُ الاول (الصحيح) :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ويكون تشكيله الثاني (المقبوض) :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

في حين يكون تشكيلهُ الثالث (المحذوف) :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي او (فعولن)

٢ ـ يدخلهُ من الزحافات والعلل :

أ ـ زحاف (القبض) وهو حذف الخامس الساكن في كل من (فعولن) و (مفاعيلن) ومعنى هذا انّ هذا الزحاف يدخل في حشوه وعروضهِ وضربه .

ب ـ علة (الحذف) وهي حذف السبب الخفيف الاخير من التفعيلة ، وتدخل في ضربه .

ج ـ زحاف (الكف) وهو حذف السابع الساكن ، ويدخل في حشوه ، وهو زحاف مستكره ، ونادر الوقوع كما في قول امرىء القيس :

ألا رُبَّ يومٍ لكَ منهنَّ صالـحٍ   ولا سيَّما يومٌ بدارةَ جُلْجُـلِ

وتقطيعه :

ألاربْ	بيومنلَ	كمنهنْ	نصالحن
//٥/٥	//٥/٥/	//٥/٥	//٥//٥
ن ـ ـ	ن ـ ـ ن	ن ـ ـ	ن ـ ن ـ
فعولن	مفاعيلُ	فعولن	مفاعلن

ولاسيْ	يما يومنْ	بدارَ	تَجلْجُلي
//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/	//٥//٥
ن ـ ـ	ن ـ ـ ـ	ن ـ ن	ن ـ ن ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن

٣ ـ **يشترط في تشكيلهِ الثالث (المحذوف)** : ان تجيء التفعيلة التي تسبق الضرب مقبوضة (فعولُ) .

٤ ـ **لم يكن هذا البحر مطاوعاً لحركة الشعر الحر** ، فحتّى الآن لاتوجد منه سوى محاولة واحدة لم يكتب لها النجاح ، لكونها جعلت الطويل مشطوراً ، وهو تام دائماً ليس لهُ مشطورات ولا مجزوءات ، فضلًا عن أنها اقرب الى شعر الشطرين منها الى الحر ، وبخاصة اذا استخرجنا منها ما جاء مشطوراً .

ولعلّ السبب في ذلك انَّ الشاعر الذي ينظم على وفق اسلوب الشعر الحر يكون اكثر قدرة على التطويع في البحور المفردة الصافية .

تطبيقات على الطويل

قطّع الأبيات الآتية بعد كتابتها عروضياً ، وانسبها الى تشكيلات الطويل ، مبيناً ماأصابها من زحاف او علة :

١ ــ قال الحسين بن منصور الحلاّج في (مراسلة صوفيّة) :

كتبتُ ولم اكتبْ اليكَ وإنَّما   كتبتُ الى رُوحي بغَيرِ كِتابِ
وذلكَ أنَّ الرُّوحَ لافرقَ بينها   وبينَ محبِّيها بفصْلِ خِطابِ
وكلُّ كِتابٍ صادرٍ منكَ واردٍ   إليكَ ، بلا رَدِّ الجوابِ ، جوابي[١]

٢ ــ وقال المتنبي :

وقفتَ وما في الموتِ شكٌ لواقفٍ   كأنَّكَ في جفنِ الرَّدى وهَوَ نائمُ
تمرُّ بِكَ الأبطالُ كلْمى هَزيمةً   وَوَجْهُكَ وضَّاحٌ وثغرُك باسمُ

٣ ــ وقال علي الشرقي :

هلِ المرءُ الاّ قطعةٌ من بلادِهِ   وما اندفعتْ الاّ لتشعرَ بالجذبِ
لكنا لحجرِ المقذوفِ يصعدُ كارهاً   لابعادِهِ عنها فينزلُ للقربِ[٢]

٤ ــ وقال صالح الجعفري :

إذا اكرمتْ قومي القويَّ فإنَّني   أرى انَّ اكرامَ الضعيفِ لأوجَبُ
وان شيَّدَ الناسُ القصورَ برغبةٍ   فإنِّي لتشييدِ المعارفِ ارغبُ[٣]

---

(١) ديوان الحلاّج ، صنعهُ وأصلحه كامل مصطفى الشيبي ، ٣١ .

(٢) ديوان علي الشرقي ، جمع وتحقيق ابراهيم الوائلي ، وموسى الكرباسي ، ٣٩ .

(٣) ديوان الجعفري ، جمعهُ وحققهُ واشرف عليه : علي جواد الطاهر وثائر حسن جاسم ، ٤٣ .

الخفيف

الخفيفُ بحر مركّب سداسي الاجزاء ، يكثر استخدامه عند القدماء والمحدثين ، ويستعمل تاماً ومجزوءاً ، ووزنهُ :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن　　　فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ويدخلهُ من الزحاف (الخبن) في جميع اجزائه : حشواً ، وعروضاً وضرباً ، فاذا دخل على (فاعلاتن) صارت (فعِلاتن) بكسر العين واذا دخل على (مستفعلن) صارت التفعيلة (متفعلن) ونقلت الى (مفاعلن) .. اما من العلل فيدخلهُ « التشعيث » في ضربه ، وهو حذف اول او ثاني الوتد المجموع في (فاعلاتن) فتصير (فالاتن) أو (فاعاتن) وتنقل الى (مفعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات ، مع مراعاة أن هذه العلة جارية مجرى الزحاف ، اي انّها غير لازمة .

أمّا اهم تشكيلاتِه المستعملة فهي :

من التام :

١ ـ **الخفيف الصحيح** : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة وضربه كذلك ، (مع مراعاة الخبن والتشعيث في حشوه) ومثالهُ قول ابي الطيب المتنبي :

من أطاقَ التماسَ شيءٍ غلاباً　　　واغتصاباً لم يلتمسْهُ سؤالا
كـلُّ غـادٍ لحاجـةٍ يتمنّـى　　　ان يكونَ الغضنفرَ الرئبالا*

وتقطيعهُ :

من اطاقل	تماسَشي	ئن غلابن	وغتصابن	لم يلتمسْ	هُسُئالا
٥/٥//٥/	٥//٥//	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥//٥/٥/	٥/٥///
ـ ن ـ ـ	ن ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ـ ن ـ	ن ن ـ ـ
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مستفعلن	فعلاتن

* الرئبال : الأسد .

في حين أنّك لو قطّعت البيت الثاني لوجدت أنه قد أصيب بالتشعيث :

كلْلُفادن	لحاجتن	يتمنْنى	أن يكونل	غَضَنفرر	رئبالا
/٥//٥/٥	//٥//٥	///٥/٥	/٥//٥/٥	//٥//٥	/٥/٥/٥
ـ ن ـ ـ	ن ـ ن ـ	ن ن ـ ـ	ـ ن ـ ـ	ن ـ ن ـ	ـ ـ ـ
فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فاعلاتن	مفاعلن	فاعاتن (أو فالاتن)
سالمة	خبن	خبن	سالمة	خبن	مفعولن (تشعيث)

٢ ـ الخفيف المحذوف المخبون : وهو ما كانت عروضه محذوفة مخبونة (فِعِلن) بكسر العين ، وضربه كذلك .. أي انّ علة (الحذف) وهي حذف السبب الاخير قد دخلت على (فاعلاتن) فأصبحت (فاعلاً) ونقلت الى (فاعلن) المساوية لها ، ثم دخلها الخبن فصارت (فِعِلن) فيكون وزنُه :

فاعلاتن مستفعلن فِعِلن   فاعلاتن مستفعلن فِعِلن

وهذا الوزن على وفق ما يرى بعض الباحثين وزنٌ ولّدهُ المحدثون من احد تشكيلات الخفيف المحذوف المهمل ، بعد تهذيبه ، فصار سائغاً ، حلواً جميلاً ،[1] ومثالُهُ قول علي الشرقي :

خيرُ شدوٍ غنّتْهُ مرضعةٌ   هدهدتْ طفلها على الحُلُمِ
نحنُ من سادةٍ تظنّهُمُ   حولَ اطفالهم من الخدمِ

---

(١) وقد هذبوه من التام ذي العروض الصحيحة (فاعلاتن) والضرب المحذوف المخبون (فِعِلن) اي من تشكيل :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فِعِلن

ينظر في ذلك « موسيقى الشعر » ٨١ ، و « الايقاع من البيت الى التفعيلة » ١٣٦ وهوامشه ، وهو يسميه بـ « الخفيف المهذب » .

(٢) قصيدة « ايها الوالدون » ديوان علي الشرقي ، ٢٦٢ .

وتقطيعهُ :

خير شدون	غَنْنَتْهُمُرْ	ضَعَتُن
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥
ــ ن ــ ــ	ــ ــ ن ــ	ن ن ــ
فاعلاتن	مستفعلن	فعِلن
سالمة	سالمة	

هَدْهَدَتْ طف	لها علل	حُلْمي
/٥//٥ /٥	//٥ //٥	///٥
ــ ن ــ ــ	ن ــ ن ــ	ن ن ــ
فاعلاتن	سفاعلن	فعِلن
سالمة	خبن	

ومن المجزوء :

٣ ـ الخفيف المجزوء : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه كذلك ، مع مراعاة ان المستساغ فيه ان يدخلهُ الخبن في عروضه وضربه ، ومثالُهُ قول بشار بن برد :

قالَ ريـــــــمٌ مرعَـــــــثٌ ساحـرُ الطَّــرفِ والنّظــرْ
لســـــتَ واللهِ نائلـــــي قلـتُ : أو يغلــبَ القــدرْ
انــــتَ ان رمــتَ وصلنــا فانجُ هل تُدركُ القمر[1] ؟

وتقطيعهُ :

قال ريمن	مُرعَثن	ساحرُ طْطرْ	فونْنَظرْ
/٥/ /٥/٥	//٥//٥	/٥//٥/٥	//٥//٥
ــ ن ــ ــ	ن ــ ن ــ	ــ ن ــ ــ	ن ــ ن ــ
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن	مفاعلن

تلك هي اهم تشكيلات الخفيف المستعملة حالياً ، سواء أكانت تامّة ام مجزوءة ، امّا تشكيلاتهُ الاخرى فقد اهملناها لثقلها .*

---

(١) الابيات بدلالة محمود فاخوري في « سفينة الشعراء » ٤٥ .

الخفيف والشعر الحر

الخفيف ليس مفرداً ، ومع ذلك فقد حاول بعض شعراء حركة الشعر الحر ادخالهُ ضمن اوزانهم المستعملة رغبة في الافادة من امكاناتِهِ الايقاعية التي تجعل الوزن اذا ما احكم فيه النظم قريباً من النثرية التي تنثالُ لخفتها انثيالاً .

ويبدو ان تقبل هذا الايقاع للتدوير على نحو متدفق من غير اي جلبةٍ ، او نبو هو الذي جعل هؤلاء الشعراء يميلون اليه ، والاّ فانّ هذا الوزن لا يصلحُ للشعر الحر ابداً .

---

* من هذه التشكيلات الثقيلة :

١ ـ التام الذي تكون عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربه محذوفاً ، ومثلوا له بالشاهد :

ليت شعري هلْ ثمَّ هل آتينهُمْ ام يحولنْ من دون ذاك الرّدى

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلن

٢ ـ التام الذي تكون عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه كذلك ، وشاهدهُ :

ان قدرنا يوماً على عامرٍ نمتثلْ منهُ او ندعهُ لكم

فاعلاتن مستفعلن فاعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلن

٣ ـ المجزوء الذي تكون عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربُه مخبون مقصور ، وشاهدهُ :

كلُّ خطبٍ ان لم تكو نوا غضبتُمْ يسيرُ

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فعولن

ينظر : كتاب الكافي في العروض القوافي ، للتبريزي ١١٠ ـ ١١٢ .

ومن أمثلتهِ قول السيّاب :

كم يمضُّ الفؤادَ ان يُصبحَ الانسانُ صيداً لرميةِ الصيّادِ ؟
فاعلاتن مفاعلــن فاعلاتن فاعلاتــــن مفاعلن مفعولن

مثل ايّ الظِّباءِ ، ايّ العصافيرِ ، ضعيفاً
فاعلاتـن مفاعلـن فاعلاتــن فعلاتن

قابعاً في ارتعادةِ الخوفِ ، يختضُّ ارتياعاً ، لأنّ ظلّاً مخيفاً
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

يرتمي ثمّ يرتمي في اتئادِ .[1]
فاعلاتن مفاعلــن فاعلاتــن

ويستمر على هذا النحو حتّى نهاية القصيدة . وجلّي ان السيّاب لم يستطع ان يفعل شيئاً ، فظلّ اسير الوحدة الوزنية لهذا البحر ، باستثناء انهُ كرّر تفعيلة (فعلاتن) في البيت الثاني ، واستخدم ما يبيحهُ الوزن من ضروبٍ مختلفة .

وهناك محاولات اخرى انتهت النهاية نفسها ، وهي انّ الشاعر ظلّ اسير الوحدة الوزنية للخفيف .. وبذلك تكون جميع تلك المحاولات قد اخفقت .[2]

---

(١) قصيدة « ثعلب الموت » ديوانه ، مج ١ : ٤٤٧ .

(٢) من تلك المحاولات ما اشار اليها د . محمود علي السمان في « اوزان الشعر الحر وقوافيه» ١٢١ لسميح القاسم وغيره ، وان كنت ارجح ان تلك القصائد هي من قصائد الشطرين .

خلاصة الخفيف :

١ ـ بحرُ مركّب ، يكثر استخدامُه في شعر الشطرين قديماً ، وحديثاً ، ويستعمل تاماً ومجزوءاً .

٢ ـ لهُ ثلاثة تشكيلات مستعملة حالياً ، هي : الخفيف الصحيح ، والخفيف المحذوف المخبون ، والخفيف المجزوء .

٣ ـ يدخلهُ من الزحافات والعلل :

أ ـ الخبن في جميع اجزائه .

ب ـ علة « التشعيث » وهي حذف اول ، او ثاني الوتد المجموع في (فاعلاتن) فتصير (فالاتن) أو (فاعاتن) وتنقل الى (مفعولن) ، وتدخل هذه العلّة في ضربه ، وهي غير لازمة ، لأنها جارية مجرى الزحاف .

ج ـ علة الحذف ، وهي حذف السبب الخفيف من آخر (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنفل الى (فاعلن) ، مع وجوب دخول الخبن فتصير (فعِلن) وتدخل على العروض والضرب في الخفيف المحذوف المخبون .

٤ ـ لا يصلح ايقاعاً للشعر الحر .

أمثلة على الخفيف

١ ـ قال المعرّي :

غير مجدٍ ، في ملّتي واعتقادي   نوحُ باكٍ ، ولا ترَنّمُ شادِ
وشبيهٌ صوتُ النعّي ، اذا قيسَ بصوتِ البشيرِ في كل نادِ   (م)
أبكَتْ تلكُمُ الحمامةُ ، ام غنّتْ على فرع غُصنِها الميادِ ؟   (م)
صاحِ اهذي قُبورُنا تملأُ الرُّحبَ ، فأين القبورُ من عهد عادِ[1] ؟ (م)

٢ ـ وقال الحلاّج :

انتَ بين الشَّغافِ والقلبِ تجري   مثلَ جري الدّموعِ من أجفاني
وتَحِلُّ الضمير جوفَ فؤادي   كحلول الارواح في الابـدانِ[2]

٣ ـ وقال عبد الامير الحصيري :

سدرةُ القحطِ .. عرَّشتْ في شبابي
وبنَتْ مَسْلكي بوادي السَّحابِ
مـخدعاً للأسى ، وعـشاً ظـليلاً
للـرزايـا ، وكعبـةً للعـذابِ[3]

٤ ـ وقال العقّاد :

وردتـي فيـمَ أنـتِ ضاحكـةٌ   يلمـحُ البشـرَ منـك من لمَحـا
فيـمَ هـذا الجمـالُ يُحزنني   رونـقٌ فيـهِ كـان لـي فرَحَا
كنـتُ اهـوى الـورودَ ، اصلحها   ما لذكـرى الحبيـب قد صلحـا[1]

---

(١) سقط الزند ، ٧.
(٢) ديوان الحلاّج ، ٨٠.
(٣) قصيدة « سدرة القحط » من « اشرعة الجحيم » .
(٤) الابيات بدلالة « شرح تحفة الخليل » ٢٦٠.

٥ ـ وقال محمود غنيم :

ها هو العيدُ قد أطلْ	ما توارى من الخجلْ
حـــلّ ضــيــفاً ولا قِرى	لا على الرّحبِ اذ نزلْ
ما لديـنـــا ضـحـيـــةٌ	او جديـدٌ مـن الحُلـلْ [١]

٦ ـ وقال علي محمود طه :

ذكّريـنـي فـقد نـسـيـتُ ويا	ربَّ ذكرى تُعيدُ لي طربـي
وارفعي وجهِكِ الجميلَ أرى	كيفَ هذا الحياءُ لم يَذُبِ
واسندي رأسك الصغيرَ الى	ثائـرٍ في الضلـوع مضطـربِ [٢]

٧ ـ وقال عبد الوهاب البياتي :

كانت الارضُ قبـلـنـا	للـعـصـافـيـرِ مروحهْ
الأغانــي طـعـامــها	والزّهور الـمـفـتـحـهْ
يا ضياعي انا هنا	حجـرٌ مـلَّ مطرحـهْ
كم تمنيت ـ يأأنـا ـ	نبـتـتْ فـيَّ اجنحـهْ
فـتـعوديـــن حـــرّةً	لـلـمراعـي مسـبّحـه
انا ماضٍ وفي فمي	قولـةٌ منك مفرحه [٣]

---

(١) الابيات برواية محمد الكاشف وجماعته (العروض بين التنظير والتطبيق) ١٢١ .

(٢) قصيدة « الشتاء » ديوانه ، ٢٦٣ .

(٣) قصيدة « لا اقولها » ديوانه مج ١ : ٢٤٧ .

المديد

المديد بحرٌ مركبٌ وزنُه في الدائرة العروضيّة يخالفُ وزنَه المستعمل فعلياً ، فهو في الدائرة الوهميّة بثمانية اجزاء ، في حين هو بستةِ اجزاء على الحقيقة . وهذه الاجزاء هي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وقد ذكر له العروضيون ستة تشكيلات رأينا اختصارها الى النصف ، لأنّ الثلاثة الباقية ظلّت مهجورة في شعرنا القديم والحديث ،* مع مراعاة انّ زحاف الخبن يدخل في جميع اجزائه : حشواً ، وعروضاً ، وضرباً ، وهذه التشكيلات هي :

---

* أما الثلاثة المهجورة فهي :

١ ـ المديد المقصور : وهو ما كانت عروضُه محذوفة (فاعلن) وضربُه مقصوراً (فاعلن) ومثل لهُ العروضيون بقوله :

لا يــغرّنّ امـرأ عـيـشـهُ   كــلُّ عــيــش صائرٍ لــلزّوالْ

فاعلاتــن فاعــلــن فاعــلــن   فاعلاتــن فاعــلــن فاعلان

٢ ـ المديد المحذوف : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربُه كذلك ، ومثالهُ :

اعــلــموا أنّــي لــكُــمْ حافــظٌ   شاهداً ما كــنــتُ ام غائــبــا

فاعلاتــن فاعــلــن فاعــلــن   فاعلاتــن فاعــلــن فاعــلــن

٣ ـ المديد الابتَر : وهو ما كانت عروضُه محذوفة (فاعلن) وضربه ابتر (فعْلن) بتسكين العين ، (والابتر ما اجتمع فيه الحذف والقطع) ومثالهُ :

إنّمــا الذلفــاءُ ياقوتــةٌ   أخرجــتْ مــن كيسِ دهقانِ

فاعــلاتن فاعلــن فاعلــن   فاعــلاتن فاعلــن فعْلــن

١ ـ المديد الصحيح : وهو ما كانت عروضهُ صحيحة (فاعلاتن) وضربه كذلك ، ومثالهُ قول ابن اخت تأبط شرّا :

انّ بالشِّعبِ الّذي دون سَلْعٍ   لقتيلًا دَمُهُ ما يُطَلُّ

وتقطيعهُ :

انْبَشّشِعْ	بِلْلذي	دونَ سلعن
٥/٥//٥/	٥//٥/	٥/٥//٥/
ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

لقتيلنْ	دمهو	ما يُطْللو
٥/٥///	٥///	٥/٥//٥/
ن ن ـ ـ	ن ن ـ	ـ ن ـ ـ
فعِلاتن	فعِلن	فاعلاتن

٢ ـ المديد المحذوف المخبون : وهو ما كانت عروضهُ محذوفة مخبونة (فعِلن) بكسر العين وضربها كذلك[1] ، ومثالهُ قول ابي نواس :

يا كثيرَ النّوح في الدّمنِ   لا عليها بل على السّكنِ
سنّةُ العشّاقِ واحدةٌ   فاذا أحببتَ فاستكنِ

وتقطيعهُ :

ياكثيرن	نوحفد	دمني	لاعليها	بل علس	سكني
٥/٥//٥/	٥//٥/	٥///	٥/٥//٥/	٥//٥/	٥///
ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ن ن ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ن ن ـ
فاعلاتن	فاعلن	فعِلن	فاعلاتن	فاعلن	فعِلن

---

(١) لما كانت التفعيلة (فاعلاتن) فانها تصبح بعد دخول علة الحذف وهي حذف السبب الخفيف من اخر التفعيلة (فاعلا) فتحوّل الى (فاعلن) المساوية لها بالحركات والسكنات . وعند دخول زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن على (فاعلن) فانها تصبح (فعِلن) بكسر العين .

٣ ـ المديد المحذوف المقطوع : وهو ما كانت عروضة محذوفة مخبونة (فعِلن) بكسر العين ، وضربه محذوفاً مقطوعاً (فعْلن)[1] بسكون العين ، ومثالهُ قول عدي بن زيد العبادي :

ربْ نارٍ بـــــتُّ ارمُـــقُـــها   تقضـــمُ الـــهنديَّ والـــغارا

وتقطيعه :

ربْ بنارن	بتْتُرْ	مقها	تقضمِلهن	ديْيَول	غارا
/٥/٥//٥	/٥//٥	///٥	/٥//٥/٥	/٥//٥	/٥/٥
ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ن ن ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ن ـ	ـ ـ
فاعلاتن	فاعلن	فعلن	فاعلاتن	فاعلن	فعْلن

ملاحظات لابُدّ منها :

المديد بحر صعب المراس ، تحاشاه معظم شعراء ما قبل الاسلام ، لأنّ ايقاعهُ ثقيلٌ ، بطيءٌ ، وبخاصة في تشكيله الاول ، لذلك فانّ هذا التشكيل يكادُ يكون مهملاً لولا قصائد ومقطعات قليلة . وعلى الرغم من انّ هذا التشكيل ثقيل فانّهُ قويٌّ في الاداء لكونه رصينٌ في المحاججة والاخبار ، لاتجد في موسيقاه ما يدلُّ على الشفافية ، او الرقص ، او العذوبة ، اما تشكيلهُ الثاني فلعلّهُ التشكيل الوحيد المستساغ حالياً . لأنه تشكيلٌ اقرب الى الانسيابية في الاداء ، منهُ الى الثقل ، ولعلّ شعراء العصر العباسي هم الذين نبهوا الى هذه الخصيصة بكثرة استخدامهم لهُ

---

(١) كانت (فاعلاتن) فأصبحت بعد الحذف (فاعلا) ونقلت الى (فاعلن) المساوية لها ، وحين دخلها القطع اصبحت (فاعلْ) فنقلت الى (فعْلن) بسكون العين .

اما تشكيلة الثالث فلعلة اقل استخداماً بكثير من تشكيلهِ الثاني استخداماً ، وان كان أعذبَ موسيقياً من تشكيلهِ الاول . ومع هذا فانّ شعراءنا المعاصرين قد ابتعدوا عنه شيئاً من الابتعاد ، لصرامته ، وقوتهِ ، وابتعادهِ عن الحركة الراقصة .

خلاصة المديد

١ ــ هو بحرٌ مركبٌ صعب المراس ، لا يصلح للشعر الحر أبداً ، وقد ابتعد عنه معظم الشعراء .(١)

٢ - يعدّ تشكيله الثاني تشكيلاً مطوّراً مستساغاً ، ومع هذا فانّ ما نظم فيه يكاد يكون قليلاً .

٣ ــ يدخل الخبن في جميع اجزائه ، حشواً ، وعروضاً ، وضرباً .

٤ ــ تدخلهُ علة الحذف في عروضهِ وضربه .

٥ ــ تدخلهُ علة القطع في ضربه .

---

(١) قال عنهُ ابو العلاء المعري : « والمديد وزن ضعيف لايوجد في اكثر دواوين الفحول ، والطبقة الاولى ليس في ديوان احد منهم مديد » الفصول والغايات ٢١١ . وقال عنهُ عبدالله الطيب المجذوب : « فبحر المديد فيه صلابة ووحشية وعنف ، تناسب هذا النوع من الشعر . ولا يستبعد ان تكون تفعيلاته قد اقتبست في الاصل من قرع الطبول التي كانت تدق في الحرب » المرشد ، ٧٧ .

أمثلة على المديد

قطع الابيات الآتية من المديد بعد كتابتها عروضياً وانسبها الى تشكيلاتها منه .

١ ـ قال اعرابي :

ما لِعَيني كُحلتْ بالسُّهادِ ... ولجنبي نابياً عن وسادي
لا أذوقُ النومَ الا غراراً ... مثلَ حسْوِ الطيرِ ماءَ الثمادِ
أبتغي اصلاحَ سعْدى بجُهدي ... وَهْيَ تسعى جهدَها في فسادي
فتَتارَكْنا على غيرِ شيءٍ ! ... ربما أفسدَ طولُ التمادي

٢ ـ وقال عمر بن ابي ربيعة :

لا شفاني اللهُ منها، ولكنْ زيدَ في القلب عليها صُدوعُ
لا تلمني في اشتياقي اليها وابكِ لي ممّا تُجنُّ الضلوعُ

٣ ـ وقال الشريف الرضي :

اسقني فاليومُ نشوانُ ... والربى صادٍ وريّانُ
كَفَلَتْ بالّلهو وافيةٌ ... لك ناياتٌ وعيدانُ
حازَ وفدُ الرّيح فالتطمت ... منه اوراقٌ واغصانُ
كلّ فرعٍ مالَ جانبُهُ ... فكأنَّ الاصلَ سكرانُ

٤ ـ وقال ابن قيس الرقيات :

حبذا الادلالُ والغَنَجُ ... والتي في طرفها دَعَجُ
والتي ان حدّثتْ كذبتْ ... والتي في وصْلها خلجُ
تلكَ ان جادت بنائلها ... فابنُ قيسٍ قلبُهُ ثلِجُ

٥ ـ **وقال حافظ ابراهيم :**

حـــالَ بيــن الجفـــنِ والوســـنِ ... حائـلٌ لو شئـتِ لــم يكنِ
أنا والايامُ تـــــقذفُ بـــــي ... بـيــن مــشــتاقٍ ومفتتـــــنِ
لـــي فؤادٌ فـــيــك تــنــكرُهُ ... أضــلــعـــي مـــن شدّةِ الوهـــنِ

٦ ـ **وقال محمد بن حُميد الطوسي :**

طال تــكذيــبـي وتــصديــقـي ... لـــم أجدْ عـــهداً لـــمـــخـــلوقِ
انّ ناساً في الهوى غدروا ... احدثوا نـــقـــضَ الـــمواثـــيـــقِ
لاترانــــــي بــــــعدهــــــم ابداً ... اشتكي عشقاً لمعشوقِ[1]

(١) ر الاغاني ، مج ١٠ : ١٧٩ ، وقد نسبها صاحب الايقاع (ص ١٥١) الى عليّة بنت المهدي ، وهو لبسٌ قاده اليه كون الصوت من لحنها وغنائها على ما جاء في رواية ابي الفرج .

المضارع

المضارع بحرٌ مركب يخالف ما هو موجود منه فعلاً في شعرنا العربي اصله المستخرج من الدائرة . فوزنه في الدائرة هو :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن   مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن

في حين انَّ المستعمل حقيقة ما كان باربعة اجزاء على الوجه الآتي :

مفاعيلن فاعلاتن   مفاعيلن فاعلاتن

مع وجوب مزاحفة تفعيلة الحشو (مفاعيلن) امّا بالقبض (وهو حذف الخامس الساكن) فتصير الى (مفاعلن) وأما بالكف (وهو حذف السابع الساكن) فتصير الى (مفاعيلُ) بضم اللام . لهذا جعلوه مجزوءاً وجوباً ليتفق مع ما هو موجود حقيقةً من نظم .

والمضارع من الاوزان القصيرة التي تميل الى الاسراع في توصيل الافكار ، لذلك كان ما ينظم فيه بعيداً عن التأمّل ، فتحاماهُ الشعراء قديماً ، فكان قليلاً جداً . ولعلّ ذلك هو الذي دعا الاخفش الى انكاره مع المقتضب ، وسوّغ للزجاج القطع بعدم وجود بيت واحدٍ منه منسوب الى شاعر عربي معروف ، على ما ذكره الدّماميني « وانكر الاخفش ان يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب ، وزعم انه لم يسمع منهم شيء منهما ... وقال الزجاج هما قليلان حتى انه لا يوجد منهما قصيدة لعربي ، وانما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان ولا ينسب بيت منهما الى شاعر من العرب ، ولا يوجد في اشعار القبائل »[١]

---

(١) بدلالة الدمنهوري في « الارشاد الشافي .. » ١٠٢ .

المضارع والشعر الحر

لمّا كان الاخفش قد انكر ان يكون المضارع من شعر العرب ، فضلاً عن انّ شواهده القديمة لم تكن لشعراء معروفين على حدّ رأي الزجاج ، فكيف يستسيغهُ شعراء الحركة وهم معروفون بنفورهم من الرتابة ، والتقنين ، والوحدات الهندسية الثابتة ؟ اغلب الظنّ انّ وزناً كهذا يميلُ الى السرعةِ في التوصيل والأداء ، والايقاع يمكن ان يناسب الآن اسلوب شعر الشطرين ، الذي باتَ يرى في استخدام الاوزان السريعة القصيرة منجزاً جمالياً يناسب عصرنا الراهن الموسوم بـ (عصر السرعة) وهو على العكس من القدماء الذين رغبوا عن السرعة طبيعةً ، ومثلاً ، لذلك عاد هذا الوزن ثانية الى شعر الشطرين في بعض انجازاته التي توسلت بالعجالة ليجعل منهُ حرياً بتعداد المناقب ، او الشكاوى للذات ، او لغيرها ، بسرعة مقبولة . اذ نظم فيه عبد الامير الحصيري قصيدة « ترتيلة الرّقاد » وجعلها في سبعةٍ وسبعين بيتاً ، منها :

الى ايـــــما هديـــــلِ ؟ تصلين يا نخيلي ..
ولاصوتَ لــم تـــضـــيّـــع ـهُ قـــهـــقـــهاتُ الـــعويـــلِ
وعـــن أيـــما لـــسانٍ قـــد انفـــضَّ كـــلُّ قيـــلِ ..
ألـــم تـــبرحـــي شروداً مع « الاوج » و (الثقيلِ)[1]

كما نظم فيه الشيخ جلال الحنفي قصيدة جاوزت مئة بيت على وفقِ ما قالهُ الشاعر نفسه ، ومنها :

وإنّا لـــفـــي زمانٍ بامـــثالـــهِ بـــخيـــلِ
وهل كانَ من صديقٍ صدوقٍ سوى الـــقـــلـــيـــلِ
أيا « جعفراً » من الفضل قد جـــالَ في الـــسهـــولِ
وقد ندَّ كـــل بـــحرٍ وسيـــلٍ مـــن الـــسيـــولِ[1]

---

(١) عبد الامير الحصيري « سبات النار » ٩ ــ ١٢ .

(١) الابيات من كتاب « العروض .. » وقد نشر فيه اربعة وثلاثين بيتاً ، وهي قصيدة اخوانية . ينظر : (العروض ..) ٨١ ــ ٨٢ .

ومثالهُ من المكفوف (وهو المستساغ من امثلِته القليلة) قول ابن عبد ربه :

أرى للصّبا وداعا ... وما يذكرُ اجتماعا
كأنْ لم يكن جديراً ... بحفظِ الذي اضاعا

وتقطيعهُ :

أرى لصْصِ	باوداعا	وما يذكُ	رجتماعا
//ه/ه/	/ه//ه/ه	//ه/ه/	/ه//ه/ه
ن ـ ـ ن	ـ ن ـ ـ	ن ـ ـ ن	ـ ن ـ ـ
مفاعيلُ	فاعلاتن	مفاعيلُ	فاعلاتن

ومثاله من المقبوض (وهو غير المستساغ من امثلته القليلة لتشابهه مع المجتث) :

اذا دنا منك شبراً ... فأدنِه منك باعا

وتقطيعهُ :

اذا دنا	منْكَ شبرن	فأدْنهي	منكَ باعا
//ه//ه	/ه//ه/ه	//ه//ه	/ه//ه/ه
ن ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ	ن ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ
مفاعلن	فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

مع ملاحظة عدم جواز خبن تفعيلة (فاعلاتن)[1] في العروض والضرب ، وان اجازوا في عروضها فقط الكف .

---

(١) لما كان لايجوز خبن تفعيلة (فاعلاتن) في عروضها وضربها ، فلا داعي لاثبات ان الفها وتد مفروق ، لذلك لم نكتبها فاع لاتن.

تطبيقات على المضارع

هذه ابيات من المضارع ، اكتبها عروضياً ، وقطعها ايقاعياً :

١ ـ قال سعيد بن وهب :

لقد قلتُ حين قرَّ ... بتِ العيسُ يا نوارُ
قِفوا فاربعوا قليلاً ... فلم يربعوا وساروا
فنفسي لها حنينٌ ... وقلبي له انكسارُ
وصدري به غليلٌ ... ودمعي لهُ انحدارُ[1]

٢ ـ وقال اخر :

وانْ جزْتَ دار ليلى ... فلا تنسَ ذكرَ عهدي
سلامُ على ديارٍ ... بها نلتُ كلَّ قصدي

٣ ـ وقال عبد الامير الحصيري :

اذا كنتِ ذاتَ حسٍ ... فلا تلمسي ذهولي
ولا تنقشي دمائي ... على حافةِ الشمولِ
ولا تحفري فؤادي .. ... على جبهةِ الجهولِ
فلي اصفرٌ وكيلٌ .. ... بتفتيرة الدخيلِ ..[2]

---

(١) نسبها لسعيد بن وهب أبو الفرج ، ينظر : الاغاني جزء ٢٠ : ٢٢٥ ، تحقيق علي النجدي ناصف (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢) .

(٢) سبات النار ، ١٠ .

المجتث

المجتث بحرٌ مركب ، وزنهُ في الدائرة العروضية :

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

في حين انّ وزنه المستعمل فعلاً هو :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن* فاعلاتن

ولذلك قالوا انه مجزوء وجوباً . ومعنى هذا انه ذو تشكيل واحد ليس غير .

أما الزحافات والعلل التي تدخل عليه فهي :

١ ـ زحاف الخبن ، وهو حذف الثاني الساكن كما مرّ ، واجازوا دخوله على جميع اجزائه .

٢ ـ علة التشعيث ، وهي حذف اول ، او ثاني الوتد المجموع في (فاعلاتن) فتصبح (فالاتن) أو (فاعاتن) واجازوا دخولها على ضربه . وهذه العلّة غير لازمة .

٣ ـ من شروط هذا الوزن انهم منعوا دخول الطي على (مستفعلن) ومثاله قول ابي فراس الحمداني :

الـــوردُ في وجنتيـــهِ والسحـــرُ في مقلتيـــهِ

وتقطيعُهُ :

الوردُ في	وجنتيهي	وسحرُ في	مقلتيهي
/٥/٥//٥	/٥//٥/٥	/٥/٥//٥	/٥//٥/٥
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ
مستفعلن	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن

---

* لمّا كانوا قد منعوا دخول الطي على (مستفعلن) فلا داعي لاثبات ان فاءها وسط وتد مفروق ، لذلك لم نكتبها (مستفعِ لن)

تنبيه

لما كان العروضيون قد أجازوا دخول الخبن على جميع اجزاء هذا الوزن فانهم سمحوا بتداخله مع المضارع من غير ان يجدوا في ذلك خللاً، أو عيباً عروضياً لذلك فقد تجدُ في قصيدةٍ واحدة ابياتاً يمكن عدها من المضارع، وأخرى من المجتث. واليك هذا المثال من شعر ابي الشيص :

أمـا وحرمـةِ كـأسٍ	مـن المـدام العتيـقِ
وعـقدِ نحـر بنحـرِ	ومـزج ريـقٍ بريـقِ
فقـد جرى الحبُّ منّي	مجـرى دمـي في عروقـي

فانت اذا قطعت البيت الثاني كان من المضارع :

وعقد نح	رن بنحرن	ومز جري	قن بريقي
٥/ /٥//	٥/٥// ٥/	٥// ٥//	٥/٥// ٥/
مفاعلن	فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

في حين انّ القصيدة من المجتث، لان تقطيع الاول. والثالث هو الذي يوضح ذلك :

أما وحر	مةِ كأسن	منلمدا	معتيقي
٥// ٥//	٥/٥ ///	٥//٥//	٥/٥///
مفاعلن	فعلاتن	مفاعلان	فاعلاتن

لأنّ من شروط المضارع الاّ يدخل الخبن على (فاعلاتن) وانما جاز ذلك في المجتث. ولما كانت التفعيلة هنا مخبونة في العروض والضرب، فانّ القصيدة من المجتث وليست مضارعية على ما يوهم البيت الثاني.

ويبدو ان جواز دخول الخبن على جميع اجزاء المجتث هو الذي جعلهُ أكثر استساغة من المضارع، فشاع فيه النظم بالقياس الى المصارع، لذلك نقترح ان يكون المضارع على الوزن الآتي فقط :

مفاعيلُ فاعلاتن .... مفاعيلُ فاعلاتن

أي ما كانت فيه تفعيلة (مفاعيلن) مكفوفة وجوباً . وتفعيلة (فاعلاتن) سليمة في الضرب ، مع جواز دخول الكف على عروضها ، اما ما عدا ذلك فهو المجتث ، وبذلك ننهي هذا التداخل بين البحرين . لذلك نعدّ قول عبدالله البردوني :

يجزّئــون المجــزّا يصنّفونَ المصنـّف[1]

وتقطيعُهُ :

يجززئو	نلمجزْزا	يصنْنِفو	نلمصنْنَفْ
//٥//٥	/٥//٥/٥	//٥//٥	/٥//٥/٥
مفاعلن	فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

من المجتث حتّى وان لم نطّلع على ابيات القصيدة الاخرى . وبذلك يسهل على الدارسين معرفة حدود الوزنين .

المجتث والشعر الحر

واضح بجلاء انّ هذا البحر لا يصلح للشعر الحر ، لأنهُ مركّب من تفعيلتين لكل واحدةٍ جوازات وممنوعاتٍ ، ومثل تلك الامور تقيّد من حرّية اصحاب هذه الحركة فضلاً عن كون هذا الوزن كان قليلاً عند المتقدمين على مارواه ابو العلاء المعري ، في الفصول والغايات[2]

---

(١) قصيدة (مصطفى) مجلة « الاقلام » ع ٦ ، حزيران ١٩٨٨ ، ص ١١٦ .

(٢) صفحة ١٣٢ .

خلاصة المجتث

١ ـ هو ذو تشكيل واحد ، على الوزن الاتي :

مستفعلن فاعلاتن   مستفعلن فاعلاتن

٢ ـ اجازوا فيه الخبن في جميع اجزائه (حشواً ، وعروضاً وضرباً) .

٣ ـ اجازوا دخول علة التشعيث على ضربه ، وهي علة غير لازمة .

٤ ـ منعوا دخول زحاف الخبن على (مستفعلن)

٥ ـ كان قليل الاستخدام قديماً ، الا انهم اكثروا منهُ في العصر العباسي ، وورد ايضاً عند المعاصرين .

٦ ـ لم يرد عليه شيء في الشعر الحر .

تطبيقات على المجتث

قطع الأبيات الآتية من المجتث وبين ما أصاب اجزاءها من الزحافات والعلل :

١ ـ قال الحلاّج :

عجبتُ منكَ ومنّي   يامنيةَ المتمنّي
ادنيتني منكَ حتّى   ظننْتُ أنّك أنّي
وغبتُ في الوجدِ حتّى   أفنيتني بكَ عنّي
يانعمتي في حياتي   وراحتي بعد دفني[1]

٢ ـ وقال محمد بن أبي محمد :

انتَ امرؤ متجنٍ   ولستَ بالغضبانِ
انت امرؤ لك شأنٌ   فيما أرى غيرَ شاني
صرّحْ بما عنهُ أكني   اكفَّ عنك لساني[2]

٣ ـ وقال ابن البوّاب :

هل للمحبّ مُعينُ   إذ شطّ عنهُ القرينُ
فليسَ يبكي لشجو الـ   حزينِ إلاّ الحزينُ
ياظاعناً غابَ عنّا   غداةَ بانَ القطينُ
أبكي العيونَ وكانتْ   به تقرُّ العيونُ[3]

---

(١) ديوان الحلاّج (صنعه وأصلحه الدكتور كامل الشيبي) ٧٨ .
(٢) الأغاني ، جـ٢٠ : ٢٤٨ .
(٣) الأغاني ، جـ٢٢ : ٤٢ .

المنسرح

المنسرح بحرٌ مركب ، وزنُهُ في الدائرة :

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن　　　مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

في حين أنّ وزنَهُ الغالبَ ما كان مطوياً في تفعيلتيهِ : الثانية والثالثة . فتصير (مفعولاتُ) الى (مفعلاتُ) وتنقل الى (فاعلاتُ) المساوية لها بالحركات والسكنات ، وتصير مستفعلن (في العروض والضرب) الى (مفتَعلن) ، فيكون وزنه هكذا :

مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن　　　مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن

مع جواز دخول زحافي الخبن والطي على تفعيلة الحشو الأولى (مستفعلن) .

أما أهمّ تشكيلاته فهي :

١ ـ **المنسرح المطوي** : وهو ما كانت عروضهُ مطويّة ، وضربها كذلك ، ومثالهُ قول خالد الكاتب :

كيف احتيالي وأنتَ لا تصلُ　　عِيلَ اصطباري وقلّتِ الحيلُ
إن كانَ جسمي هواكَ يُنحلهُ　　فإنّ قلبي عليكَ يتّكِلُ[1]

وتقطيعهُ :

كيفحتيا	لي وأنتَ	لا تصلو
/ه/ه//ه	/ه //ه/	/ه//ه
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ن	ـ ن ن ـ
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

عيلصطبا	ري وقلْلَ	تلحيلو
/ه/ه//ه	/ه //ه/	/ه///ه
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ن	ـ ن ن ـ
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

---

(1) الأغاني ٢٢ : ٨٢ .

٢ ـ المنسرح المقطوع : وهو ما كانت عروضهُ مطوية ، وضربها مقطوعاً ، (مستفعلْ) والقطع علة ، وهي حذف ساكن الوتد المجموع في (مستفعلن) واسكان ما قبله ، فتصبح (مستفعلْ) وتحوّل الى (مفعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات ، ومثالهُ قول ابن الرومي :

لو كنتَ يومَ الفراقِ حاضِرنا وهـنَّ يُـطـفـيـنَ لوعةَ الوجْدِ
لـم ترَ إلاّ دموع باكيـةٍ .. تَـسـفـحُ مـن مُـقـلـةٍ على وَرْدِ

وتقطيعهُ :

لو كنتَ يو	ملفراقِ	حاضرنا
٥/ /٥/ ٥/	/٥//٥/	٥///٥/
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ن	ـ ن ن ـ
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

وهنَّيط	فينَ لوعَ	تلوجدي
٥// ٥//	/٥/ /٥/	٥/٥/٥/
ن ـ ن ـ	ـ ن ـ ن	ـ ـ ـ
مفاعلن	فاعلاتُ	مفعولن

خلاصة المنسرح

١ ـ الشائع في استخدام المنسرح ما كان على الوزن الآتي :

مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن

٢ ـ أما أهم الزحافات والعلل التي تدخلهُ فهي :

أ ـ زحاف الطي على عروضهِ وضربه ، وجزئه الثاني من الحشو (مفعولاتُ) .

ب ـ زحاف الخبن والطي على جزئهِ الأول من الحشو (مستفعلن) .

ج ـ علّة القطع على ضربه .

٣ ـ لهُ تشكيلٌ آخر اسموه بـ (المنهوك) تبعنا فيه رأي صاحب الايقاع في جعلهِ من الرجز ، فهو به احفلُ ايقاعاً وألصقُ تكويناً .

ملاحظتان في المنسرح :

١ ـ المنسرح من البحور المركبة التي قلّ استعمالها قديماً لخلو وزنهِ من الاثارة الايقاعية . فهو وزن رتيب أقربُ الى الاضطراب منهُ الى الاتّزان حتى لتجد في بعض شواهده ما يدلّ على نثريةٍ مقيتة . ومثل هذا الوزن لا يستسيغهُ الاّ من كان مشدوداً الى بعض قصائدهِ تأثراً وتقليداً . ولعلّ في ايراد الشاهد الآتي :

نحن بما عندنا وانتَ بما عندكَ راضٍ والرأيُ مختلفُ

أو في قول الآخر :

لا ترجُ خيراً ممن قضى عمرهُ وهو خسيسٌ لا يعرفُ الخيرا

خير ما يفضح نثريته تلك . ولذلك قال عنهُ الشيخ جلال الحنفي :

« وهو في بعض صوره يبدو مشدوداً الى النثر شيئاً من الشد . مما يفهم منه أنهُ من أسبقِ البحور ظهوراً الى المجالات الشعرية . واقدمها في مضمار التطّور »[١] .

فإذا كان الاقدمون لم يشيعوا استخدامه . فاَنّ المحدثين اشدّ نفوراً من الذين سبقوهم في الابتعاد عنه . فلا تجدَ منه إلاّ قصائد . ومقطّعاتٍ قليلة . لشعراء معدودين .

٢ ـ لاضطرابِ ايقاعهِ . ولكونهِ مركباً من اكثر من تفعيلة . فضلاً عن وجود تفعيلة محركة الآخر من أصلها (مفعلاتُ) فإنّ هذا الوزن لا يصلح أبداً للشعر الحر . وإن كان عدد من الشعراء قد نظموا فيه مقطّعات من شعر الشطرين[٢] .

---

(١) العروض ، ٤٤٩ .

(٢) كالسيّاب ، واحمد عبدالمعطي حجازي .

تطبيقات على المنسرح

قطّع الأبيات الآتية، وانسبها الى تشكيلاتها، مبيّناً ما أصابها من زحاف أو علة :

١ ـ قال ابو فراس الحمداني :

ياحسرةً ما أكادُ أحملُها	آخرها مُزعجٌ وأوّلُها
عليلةٌ بالشآم مُفردةٌ	باتَ بأيدي العدى معلِّلها
تسألُ عنّا الرُّكبانَ جاهدةً	بأدمعٍ ما تكادُ تُمهلُها

٢ ـ وقال ابو العتاهية يمدح الرشيد :

الله بيني وبينَ مولاتي	ابدتْ لِيَ الصدّ والملالاتِ
لا تغفرُ الذنبَ إن أسأتُ ولا	تقبلُ عذري ولا مُواتاتي
منحتُها مهجتي وخالصتي	فكان هجرانها مكافاتي
اقلقني حبها وصيّرني	احدوثةً في جميع جاراتي

٣ ـ وقال الحلاّج :

أنا الذي نفسُهُ تشوّقُهُ	لحتفِهِ عنوةً وقد علِقتْ
انا الذي في الهموم مُهجتُهُ	تصيحُ من وحشةٍ وقد غرقتْ

٤ ـ وقال بدر شاكر السيّاب :

ديوانُ شعري يعودُ من سفرةْ	ما ضرّني لو يظلُّ في وطرهْ
وكانَ في جنّةٍ فأخرجهُ	منها تجنّي الزمان في قدرهْ
بين المذاري يبيتُ منتقلاً	ياليتني سائرٌ على أثرهِ ؟[1]

٥ ـ وقال نعمان ماهر الكنعاني :

عن أيِّ فجريكِ تسألُ الذِّكَرُ	ما ضاعَ أم ما انجلى به الخبرُ
ذاكَ الذي خضتُ لجّهُ وعلى (م)	الآفاقِ موجُ الرّياح تأتمرُ
أم ذا الذي يزحفُ العداءُ لهُ	وانتَ في السّربِ عنهُ تشتجرُ[2]

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب ٢ ، ١٧٥

(٢) المشاعل ، ٣١ .

المقتضب

المقتضب بحرٌ مركّب ، سداسي التفاعيل في الدائرة ، رباعيُّها فعلياً ، وزنه في الدائرة :

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

في حين أنَّ وزنه ، الفعلي المستعمل هو :

فاعلاتُ مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن

(مفعلاتُ) (مفعلاتُ)

أي ما كانت فيه (مفعولاتُ) مطويّة ، فضلاً عن مزاحفةِ العروض والضرب بالطي وجوباً . والطي (زحاف) وهو حذف الرابع الساكن في (مستفعلن) فتصير (مفتعلن) ومثالُهُ قول أبي نواس :

حامـلُ الهـوى تعِـبُ	يستخفُّـهُ الطَّـربُ
إن بكـى يحقُّ لـه	ليس مـا بـه لَعِبُ
تضحكيـنَ لاهيـةً	والمحـبُّ ينتـحبُ

وتقطيعهُ :

حاملُلْه	واتعبو	يستخفْفُ	هطْطَربو
/٥//٥/	/٥///٥	/٥//٥/	/٥///٥
ــ ن ــ ن	ــ ن ن ــ	ــ ن ــ ن	ــ ن ن ــ
فاعلاتُ	مفتعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

وعلى هذا فانّ ما جاء منهُ على غير هذا الوزن يجب أن يهمل لأنّهُ مصنوع ، مع ملاحظة أنّ ما هو موجود منه في الشعر المعاصر ليس إلاّ قصائد معدودة ، لشعراء معدودين .

تحليل ومناقشة

لمّا كان وزن المقتضب في الدائرة هو :

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

فإنّ تخريجهم للوزن المستعمل فعلياً توسل بالفرضيات الالزامية لاقناع المتلقى منطقياً ، واليك مرحلياً تعليلهم :

١ ـ قالوا بأنه مجزوء وجوباً ، فكان الوزن :

مفعولاتُ مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

٢ ـ ثم اشترطوا في (مستفعلن) أن تكون مطويةً في العروض والضرب ، فكان الوزن :

مفعولاتُ مفتعلن مفعولاتُ مفتعلن

ولما كانت الشواهد على هذا الوزن نادرة لكونها مصنوعة ، فانّهم جوّزوا دخول زحاف الطي على (مفعولاتُ) فأصبحت (مفعلاتُ) ثم نقلت الى (فاعلاتُ) المساوية لها بالحركات والسكنات ، فاصبح الوزن أخيراً :

فاعلاتُ مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن

وفي ظنّنا أن كلّ تلك التبريرات لا داعي لها للاسباب الآتية :

١ ـ لمّا كان الخليل قد اسماهُ بـ « المقتضب » فمعنى ذلك أنّه اقتضب (أي اقتطع) من بحرٍ قريب منه . وهذا البحرُ هو المنسرح ، وحين نقول المنسرح لا نشير الى أصله في الدائرة ، وانما الى الوزن المستعمل منهُ فعلياً وهو :

مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن

٢ ـ فإذا ما اقتطعنا من المنسرح تفعيلتهُ الأولى (مفتعلن) من الشطرين كان الوزن :

فاعلاتُ مفتعلن   فاعلاتُ مفتعلن*

وبذلك نصل الى تفسير مقبول لتسميتِهِ كما وردت عند الخليل من غير اصطناع التبريرات ، وفرضيات الجزء والمزاحفة .

---

* ذكر الدكتور عبدالله الطيب المجذوب تشكيلاً آخر للمقتضب على نحو : « هلْ فلي ولمْ » ومثل لهُ من العبث بقولِهِ :

طـارَ صقرنـا   جـاء كـلـبُـنـا

فيكون وزنُهُ :

فاعـلاتُ فَـعْ   فاعـلاتُ فَـعْ

ومثّل لهُ بقول شوقي :

مـالَ واحتجبْ   وادّعـى الغضبْ

ليـتَ هاجري   يعـرفُ السببْ

وعندنا أنَّ هذا الوزن بعيدٌ عن وزن المقتضب الذي ألمعنا إليه ، لأنَّ تقطيع المجذوب جعله يقف على (فاعلاتُ)

مالَ وحتَ	جبْ	وذدعنسَ	بَبْ
/٥/ /٥/	٥/	/٥/ /٥/	٥/
فاعلاتُ	فع	فاعلاتُ	فع

في حين أنَّ التقطيع السليم يجب ان يكون على (فاعلن) :

مال وح	تجبْ	وذدعن	صَببْ
٥/ /٥/	٥//	٥/ /٥/	٥//

فيكون حينئذٍ من تشكيلات الخبب الحديثة التي نظم عليها المعاصرون . ينظر : المرشد الى فهم اشعار العرب ، ٨٨ . كذلك : شرح تحفة الخليل (٢٧٣) الذي ذكره مشيراً إليه على أنه من تشكيلات المقتضب كذلك .

أمثلة على المقتضب

١ ـ قال صفيّ الدين الحلّي :

كـلّـما ذكرتُـهُـمُ هزّنـي لـهـمْ طَرَبُ
جـيرةٌ بـحـيّـهُـمُ ليسَ يحفظُ الحسَبُ
الـعـهودُ عـندهـمُ والحقوقُ تغتصَبُ[1]

٢ ـ وقال شوقي :

حـفّ كأسـها الـحـبَبُ فـهـي فـضّةٌ ذهـبُ
أو دوائرٌ دُرَرٌ مائـجٌ بـهـا لـبَبُ

٣ ـ وقال خليل مطران :

الـقـلوبُ والـمُـقَـلُ هـنَّ لـلـهوى رُسُـلُ
رَبُّـها وآمِرُها يقتـضي فتمتثِلُ
حاكـمٌ مـشيـئـتُـهُ لا تَردُّها الـحـيـلُ

٤ ـ وقال الأخطل الصغير :

قد أتاكَ يـعـتذرُ لا تَسَلْهُ ما الخبرُ
كـلّـما أطـلـتَ لـهُ في الـحديـثِ يـخـتـصرُ
في عـيونـهِ خـبرٌ لـيسَ يـكذبُ الـنـظرُ

٥ ـ وقال الزّهاوي :

قد ترقّـتِ الـعربُ بـعدما ارتـقى الأدبُ
إنّـهُ لـنـهـضـتـهـمْ وحدَهُ هُوَ الـسّـبـبُ

---

(١) بدلالة ورواية عبدالحميد الراضي في « شرح تحفة الخليل » ٢٧٤ .

مباحث في القافية

١ ـ حدود القافية

٢ ـ حروف القافية

٣ ـ انواع القافية

٤ ـ حركات القافية

٥ ـ عيوب القافية

القافية

القافية هي مجموعة أصوات تكوّنُ مقطعاً موسيقيّاً واحداً ، يرتكزُ عليهِ الشاعر في البيت الأول ، فيكررهُ في نهايات أبيات القصيدة كلّها مهما كان عددها (في القوافي المفردة) أو أن يكون المقطع الموسيقي الصوتي) مزدوجاً في كلّ بيت بين شطره وعجزه (كما في القوافي المزدوجة) .
فمن القوافي المفردة قول المتنبي[١] :

الرأيُ قبلَ شجاعةِ الشُّجعانِ ... هو أولٌ وهي المحلُّ الثاني
فاذا هما اجتمعا لنفسٍ حُرّةٍ ... بلغتْ من العلياء كلَّ مكانِ
ولربّما طعنَ الفتى أقرانَهُ ... بالرَّأيِ قبلَ تطاعُنِ الأقرانِ
لولا العقولُ لكان أدنى ضيغمٍ ... أدنى الى شرفٍ من الأنسانِ

إذ ترى أنّ الشاعر وقف في البيت الأول متخذاً مركزاً[٢] صوتياً كرّره في بقية أبيات القصيدة .

ومن القوافي المزدوجة قول أبي العتاهية :

حسبكَ مما تبتغيهِ القوتُ ... ما أكثرَ القوتَ لمن يموتُ
الفقرُ فيما جاوزَ الكفافا ... من اتقى اللهَ رجا وخافا
هي المقاديرُ فلمني أو فذَرْ ... إنْ كنتُ اخطأتُ فما أخطا القدرْ
لكلّ ما يؤذي وإن قلَّ ألمْ ... ما أطولَ الليلَ على من لم ينمْ[٣]

---

(١) ديوانه : ٢٧٣ .
(٢) لعلّ كتاب « العروض السهل » أول من أشار الى المركز الصوتي في القافية ، لأنّ طبعته الاولى للجزء الثاني منه كانت في سنة ١٩٤٧ م ، ومعنى هذا أن جزءه الأول اسبق ظهوراً ، ينظر : ج ١ : ٧٩ .
(٣) الأغاني ج ٤ : ٣٦ .

إذ ترى أن الشاعر جعل المقطع الصوتي[1] مزدوجاً في البيت الواحد ، بين نهاية صدره ، ونهاية عجزه ، ولم يكرره في بقيّة الأبيات ، وأنما غيره حين انتقل الى غيره .. وهكذا في بقية الأبيات ، لذلك سميناها بـ « المزدوجة » .

وقد اختلف العروضيون في تحديد الأصوات التي تكوّن القافية . فذهب الأخفش الى « أنّ القافية آخر كلمة في البيت »[2] وكان رأى قطرب أنها : « حرف الروي »[3] .. في حين عدّها آخرون البيت المفرد[4] ، مع أنّ بعضاً آخر جعلها القصيدة برمتها[5] .

واذا تصفحت كتب القوافي لا تعدم أن تجد آراء اخرى في جدود القافية . لكنّ الرأي السائد عندهم هو رأي الخليل فهي عنده « ما بين آخر حرفٍ من البيت ، الى أول ساكن يليه ، مع المتحرك الذي قبل الساكن »[6] .

ففي قول المتنبي :

ياأعدَلَ الناسِ إلاّ في محاكمتي

فيكَ الخصامُ وانت الخصمُ والحَكَمُ

تكون القافية على رأي الخليل « الواو ، واللام ، والحاء ، والكاف ، والميم ، والواو » أي هي (لحكمو) بعد اشباعْ حركة الميم .

---

(١) ينظر مباحث القافية في « موسيقى الشعر » ٢٤٦ ، و « من التقطيع الشعري والقافية » ٢١٥ وما بعدها ، و « العروض بين التنظير والتطبيق » ١٣٧ .

(٢) كتاب القوافي للأخفش ، ٢ .

(٣) كتاب القوافي للتوخي ، ٣٦ .

(٤) نفسه ، ٣٣ ـ ٣٧ .

(٥) القوافي للأخفش ، ٤٤ وما بعدها .

(٦) نفسه ، ٨ .

ولم نرَ في كتب العروض ما يشيرُ الى حدودٍ اخرى للقافية عند الخليل غير ما ذكر .. باستثناء « كتاب القوافي » للتنوخي ، الذي يوردُ رأياً آخر قائلاً : « والقافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت ، مع الساكن الأخير فقط »[١] .

ومعنى هذا أنّ حدود القافية في بيت المتنبي السابق ستكون (حكمو) .. وعلى وفق هذا التعريف الأخير قسم التنوخي وغيره القوافي خمسة اضرب .

ولمّا كنّا نسمي القوافي على نحو هذا التقسيم فنقول : قافية المتكاوس ، أو المتراكب[٢] ، وغير ذلك ، فإنّ علينا أن نلتزم رأي الخليل الثاني أيضاً في توجيه الدارسين ، مع عدم اهمال الأول ، حتى نقف في يوم قادم إن شاء الله على اسباب ذينك الحدّين المختلفين ، وإن كنّا نظنُّ أنّ الحديث عن حروف القافية لا يكون بغير التعريف الأول ، في حين أن الحديث عن انواع القوافي يلزم إيراد التعريف الثاني .

---

(١) كتاب القوافي ، للتنوخي ، تحـ : د . عوني عبدالرؤوف ، ٣٨ .

(٢) سيأتي تفصيل ذلك .

حروف القافية

حروف القافية ستّة ، هي :

١ ـ الروي :

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، ويلزم تكرارهُ في كل بيت منها في موضع واحد ، هو نهايته ، وإليه تنسب القصيدة ، فيقال : لاسيّة ، أو سيميّة ، أو نونيّة ، وغير ذلك ، مثل قول المتنبي :

ياأختَ خيرِ أخٍ يابنتَ خيرِ أبِ   كنايةً بهما عن أشرفِ النسبِ

فالباء هو حرف الروي ، وقد إلتزمهُ الشاعر في نهاية الابيات الاخرى كلها .

والروي إذا كان متحركاً كما في البيت السابق يسمى « مطلقاً » أمّا اذا كان ساكناً ، فهو « المقيّد » كما في قول أحمد شوقي :

عالجوا الحِكْمةَ ، واستشفوا بها   وانشدوا ما ضلَّ منها في السِّيَرْ
واقرأوا آدابَ مَنْ قبلكمُ   ربّما علّمَ حيّاً مَنْ غَبَرْ
واغنموا ما سخّرَ اللهُ لكمْ   من جمالٍ في المعاني والصّورْ
واطلبوا العلمَ لِذاتِ العلمِ ، لا   لشهاداتٍ وآرابٍ أُخرْ(١)

٢ ـ الوصل :

هو حرف مدٍّ (الألف ، أو الواو ، أو الياء) ناشيء عن اشباعِ حركة الروي في القوافي المطلقة .. أو هاء تلي الروي المطلق . ففي قصيدة شوقي السابقة لا يوجد (وصل) لأنّ القافية مقيّدة .. وإليك توضيح ماهيّة الاشباع .

١ ـ فالألف لا يكون ما قبلها إلاّ مفتوحاً ، كقول جرير :

إذا غضبتْ عليك بنو تميمٍ   حسبتَ النّاسَ كلَّهمُ غضابا

---

(١) قصيدة « انتصار الطلبة » ج ١ : ١٢٨ .

٢ ـ والواو لا يكون ما قبلها الاّ مضموماً ، كقول الشريف الرضي :

وللحلم أوقاتٌ وللجهلِ مثلُها ولكنّ اوقاتي الى الحلمِ أقربُ

وكقول الآخر :

أبكي الذين أذاقُونـــيِ مودّتهمْ حتّى إذا ايقظُوني للهوى رقَدُوا

٣ ـ والياء لا يكونُ ما قبلها إلاّ مكسوراً، كقول المعرّي:

رُبَّ لَحْدٍ قد صارَ لحْداً مِراراً ضاحِـكٍ مِـن تَزاحُـم الاضـدادِ

فالوصل في المثال الأول هو الألف في (غضابا) والوصل في المثال الثاني هو الواو الناشئة من اشباع حركة الباء (الضمة) (أقربُو) وكذلك واو الجماعة في (رقدوا)[١].

والوصل في المثال الثالث هو الياء الناشئة عن اشباع كسرة الدال (الاضدادي) .

أمّا اذا كان الوصل هاءً . (في القوافي المطلقة) فيشترط أن يكون ما قبلها متحركاً[٢] . وهذهِ الهاء قد تكون :

١ ـ ساكنة ، كقول شوقي في النحلة :

مخلـوقَةٌ ضعيفَـــةٌ مِـنْ خُلُـقٍ مُصَـــوَّرَه
ياما أقـلَّ مُلكَها ومـا أجـلَّ خطـره

٢ ـ أو متحركة مفتوحة : كقول أبي العتاهية يؤنب نفسه :

بليتُ بنفسٍ شرَّ نفسٍ رأيتُهَا بجُرْحِ تمادى بي إذا ما نهيتُهَا

---

(١) والضمائر الساكنة بوجه عام لا تصلح أن تكون رويّاً ، فالف الاثنين ، وواو الجماعة المضموم ما قبلها ، وياء المخاطبة أو المتكلم المكسور ما قبلها لا يجيء شيء منها رويّاً .

ينظر (شرح تحفة الخليل) ٣١٢ .

(٢) فاذا كان ما قبلها ساكناً فانّ الهاء ستكون رويّاً .

٣ ـ أو متحركة مضمومة ، كقول المتنبّي :

فلا مجدَ في الدُنيا لِمَنْ قلَّ مالُهُ   ولا مالَ في الدُنيا لمنْ قلَّ مجدُهُ

٤ ـ أو متحركة مكسورة ، كقول الرّصافي في « معترك الحياة » :

فلا عيشَ في الدُنيا لمن لم يكن بها   قديراً على دفع الأذى والمكارِهِ

٣ ـ الخروج : حرف مدٍّ ينشأ عن اشباع حركة هاء الوصل . ومعنى هذا انّ الخروج لا يكون الاّ بشرطين :

أ ـ ان يكون الوصل الذي يلي الروي المطلق هاءً .

ب ـ ان تكون هذه الهاء متحركة .

كما في قول ابن زريق (على ما ينسبون) :

لا تعذليه فانَّ العذلَ يولعُهُ   قد قلتِ حقاً ولكنْ ليسَ يسمعُهُ

وقول ابي العتاهية :

تركَ الاحبَّة بعدَهُ   يتلذَّذُونَ بمالِهِ

وقول كشاجم :

أرتكَ يدُ الغيثِ آثارها   وأعلنتِ الارضُ اسرارها

فانت ترى في بيت ابن زريق خروجاً باشباع ضمّة الهاء (يسمعُهُو) حتّى تولد منها واو ممدودة ، وفي بيت ابي العتاهية خروجاً باشباع كسرة الهاء (بما لهِي) حتى تولد منها ياء ممدودة ، وفي بيت كشاجم خروجاً باشباع فتحة الهاء (اسرارها) حتى تولد منها الف ممدودة .

ففي بيت ابن زريق تكون :

فالعين : هي حرف الروي .

الهاء : حرف الوصل .

الواو الناشىء عن اشباع الضمة : خروج .

وفي بيت ابي العتاهية :

اللام : روي

الهاء : وصل

الياء الناشئة عن اشباع الكسرة : خروج .

وفي بيت كشاجم :

الراء : روي

الهاء : وصل

الالف الممدودة الناشئة عن اشباع فتحة الهاء : خروج

٤ ـ الرّدف* : حرفُ مدٍّ ، او حرف لينٍ ساكنٍ قبل الروي مباشرةً ، (اي من غير فاصل) سواء أكان الروي مطلقاً ، ام مقيداً .

وقولنا حرف مدّ يعني انهُ امّا ان يكون الحرف الفاً ، وامّا ان يكون واواً ، أو ياءً .. ففي قول ابي العلاء :

سِرْ ان اسطعتَ .. في الهواء رويداً   لا اختيالاً على رُفات العبادِ
ربَّ لَحْدٍ قد صارَ لحْداً مِراراً   ضاحِكٍ من تزاحُمِ الاضدادِ
ودفينٍ على بقايا دفينٍ   في طويلِ الازمانِ والآبادِ

يكون الرّدف هنا هو الالف ، وهو حرف مدّ . ويجب ان يلتزم في القصيدة كلها

وفي قول ابن الدّمينة :

وآخذُ ما اعْطيتِ عفواً وانّني
لأزورُ عمّا تكرهينَ هَيوبُ

فلا تتركي نفسي شَعاعاً فانّها
من الوجدِ قد كادت عليك تذوبُ

وانّي لأستحييكِ حتّى كأنّما
عليَّ بظهر الغيبِ منكِ رقيبُ [١]

---

* اذا كان الردف حرف مدّ (الالف ، او الواو ، او الياء) فانه يقع بعد حركة تجانسه ، اما اذا كان الردف حرف لين (الواو ، او الياء) فانه يكون ساكناً ويقع بعد حركة لاتجانسه .

(١) ديوان الحماسة ، ٤٢٤ .

يكون الرّدف هو الواو ، وهو حرف مدّ ايضاً ، في البيتين الأول والثاني وقد لاحظت انّ ابن الدّمينة جعل الردف في البيت الثالث ياءً ، في حين كان الردف في البيت الاول والثاني واواً ، ومتى كان الرّدف واواً او ياءً جاز ان يتعاقبا ومثله قول الرصافي :

ما بالُ نفسي اذا اهتزّ السرورُ بها   يكونُ للحزنِ فيها بعضُ تلوينِ
فربَّ صوتِ غناءٍ رُحتُ مبتعثاً   بينَ السّرور به أنّات محزونِ

اذ عاقب بين الياء في البيت الاول ، والواو في الثاني وكلاهما حرف مدٍّ من غير ان نحسَّ بأي نشازٍ نغمي .

وأمّا اذا كان الردفُ حرف لين ، فلا يجوز ان يتعاقبا . وحرف اللين هو الياء الساكنة ، او الواو الساكنة اذا وقعت قبل الروي ..

فمن مجيء ياء اللين ردفاً قول المعرّي على لسان بائع درع :

من يشتريها وهي قَضَّاءُ الذّيلْ   كأنّها بقيّةٌ من السَّيْلْ
عيبتُها محسوبةٌ ، اثرَ الخيْلْ   مَزادَةٌ مملوءةٌ من الغيلْ

ومن مجيء الواو ردفاً قول رويشد الطائي :[1]

يا أيها الراكبُ المزجي مطيّتَهُ   سائلْ بني اسدٍ ما هذهِ الصّوْتُ
وقل لهُمْ بادروا بالعذرِ والتمسُوا   قولاً يُبرّئكمْ انني انا الموتُ

---

(١) ديوان الحماسة ، ٥٤ .

٥ ـ التأسيس :

هو ألف يفصل بينها وبين الروي حرفٌ متحرك لا يلتزم ، ولكنّ حركتهُ تلتزم .

ومعنى هذا انَّ « التأسيس » يقع قبل الروي ايضاً كـ (الردف) الّا انهُ لا يقع قبله مباشرةً ، وانما يفصل بينهما حرفٌ صحيحٌ متحرك .. وهذا الحرفُ لا يلتزم ، لكنّ حركته تلتزم ، كما انَّ التأسيس لا يكون غير حرف (الالف) الساكن ..

ففي قول الرصافي :

سيوفُ لحاظٍ ام قِسيٌّ حواجبِ تريشُ الى قلبي سهامَ المعاطِبِ
وربَّ كعابٍ أقبلت في غلائلٍ وقد لاحَ لي منها حُليّ الترائبِ
لها جيدُ ظبيٍ، واعتدالُ وشيجةٍ وعيـنُ مهاةٍ وائتلاقُ الكواكـبِ
ولاعيبَ فيها غير انَّ اولي الهوى ينادونها في الحسنِ بنت العجائب[1]

نلاحظ انَّ حرف التأسيس (الألف) لم يقع قبل الروي (الباء) مباشرةً ، وانما فصل بينهما حرفٌ صحيح متحرك بالكسر ، هو في البيت الاول (الطاء) وفي الثاني (الهمزة) وفي الثالث (الكاف) وفي الرابع (الهمزة) .. وهكذا ، فالشاعر لم يلتزم هذا الحرف ، لكنّه التزم حركته ، فحركة هذا الحرف (وهي الكسر) التزمت في جميع الابيات .

ومثله قول جميل بثينة :

وإنّي لأرضى من بُثينَةَ بالذي لو آبصرَهُ الواشي لقرَّتْ بلابلُهْ
بلا ، وبأنْ لااستطيعَ وبالمنى وبالأملِ المرجوّ قد خاب آملُهْ
وبالنظـرةِ العجلـى وبالحولِ تنقضي آواخرهُ لانلتقـي وأوائلـه[2]

---

(١) ديوان الرصافي ، الجزء الرابع : ٢٤٢ .
(٢) الأغاني ، ج ٨ : ١٠٥ .

فحرف الروي هو اللام المضمومة .
والتاسيس : هو الألف .
والهاء الساكنة : هي الوصل .

ونلاحظ انّ الشاعر قد التزم بحركة الحرف الصحيح الذي فصل بين التأسيس والروي ، دون الالتزام بالحرف نفسه ، وهذا الحرف يسمى بـ « الدخيل » .

٦ ـ **الدّخيل :** وهو الحرف الصحيح المتحرك الذي يفصل بين الف التأسيس والروي ، وهو لا يلتزم ، وانما تلتزم حركته .
ففي قول المتنبي :

ومَنْ عرفَ الأيام معرفتي بها	وبالنّاسِ روّى رمحهُ غيرَ راحِمِ
فليس بمرحومٍ اذا ظفروا بِهِ	ولا في الرّدى الجاري عليهم بآثمِ

يكون الروي : الميم
ويكون التاسيس : الالف
ويكون الدخيل : الحاء في الاول ، والثاء في الثاني .
ويكون الوصل : الياء الناشئة عن اشباع الميم المكسورة (راحمي) .

وليس في البيت ردفٌ ، لانّ الردف والتأسيس لا يلتقيان في بيت شعري . كما ان التأسيس لا يكون الاّ الفاً ، في حين يكون الردف (الفـاً ، او واواً ، او ياء) .

أنواع القافية

قسَّمَ العروضيّونَ القافية على وفق عدد حركاتها في البيت او في الشطر خمسة اضرب هي :

١ ـ المتكاوِس (بكسر الواو)
٢ ـ المتراكِب (بكسر الكاف)
٣ ـ المتدارِك (بكسر الراء)
٤ ـ المتواتِر (بكسر التاء)
٥ ـ المترادِف (بكسر الدال)

ومسوّغ هذا التقسيم كما نرى هو تعريف الخليل الثاني لحدود القافية من أنّها « ما بين الساكنين الأخيرين من البيت ، مع الساكن الاخير فقط »[1] لأننا لو أخذنا بتعريف الخليل الاول لاختلفت قافية البيت الواحد عند التحليل ، لأنَّ القافية في التعريف الأول تزيد على القافية في التعريف الثاني بحرفين ، اذ ذهب الخليل في تعريفها الى أنَّها « ما بين آخر حرف من البيت ، الى اول ساكن يليه ، مع المتحرك الذي قبل الساكن »[2]

وفيما يأتي تفصيلٌ لكل نوع :

المتكاوِس :

وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات ، كما في قول العجّاج في هذا الشطر :

قد جَبَرَ الدِّين الإلهُ فَجَبَرْ

---

(١) القوافي للتوخي ، ٣٨ .
(٢) القوافي للأخفش ، ٦ .

فقولهُ « هُفَجَبَرْ » هو القافية .[١]
ومثالُها ايضاً قول ابي العتاهية :
ومنْ اذا ريبُ الزّمانِ صَدَعَكْ

فقولهُ « نصدَعَك » هو القافية ،. على ان نلاحظ في هذا الضرب « المتكاوس » ما يأتي :

١ ـ انه قليل جداً ، وأمثلتهُ نادرة ، وسبب ذلك أنهُ لا يجيء الا اذا اصيب ضرب الرجز بزحافي الخبن والطيّ معاً ، فتتحولُ تفعيلتهُ من « مستفعلن » الى « فَعِلَتُنْ » وهي تساوي بالحركات والسكنات « ////٥ »

٢ ـ على الرغم من انَّ وحدة القافية في القصيدة امرٌ لازم ، فانّ هناك حالاتٍ تسمح باجتماع اكثر من نوع واحد في القافية الواحدة . وهذا ينطبق على الانواع الاخرى ، فقد تجد مع ضرب المتكاوس ، قافية المتراكِب ، او المتدارك ..

المتراكِب :

وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات ، كما في قول ابي العلاء :

---

(١) القوافي للتوخي ، ٣٩ .

(٢) شرح تحفة الخليل ، ٢٤٤ .

منكِ الصدودُ ، ومنّي بالصدودِ رِضى
من ذا عليَّ بهذا ، في هواكِ ، قَضَى ؟
بي منك مالو غدا بالشمسِ ما طلعتْ ،
من الكآبةِ ، او بالبرقِ ما وَمَضا
إذا الفتى ذمّ عيشاً في شبيبتِهِ
فما يقولُ ، إذا عصرُ الثباتِ مضَى [١] ؟

فقولهُ « دِرِضَى » و « كِ قَضَى » و « وَمَضَا » و « بمَضَى » قوافٍ موحدة ، من « المتراكب » ، وهي تساوي بالحركات والسكنات (////ه) .

المتدارك :

وهي التي يفصلُ بين ساكنيها متحركان ، كما في قول الرصافي :

همَمُ الرجالِ مقيسةٌ بزمانِها وسعادةُ الاوطانِ في عُمْرانِها
وأساسُ عمرانِ البلادِ تعاونٌ متواصلُ الاسبابِ من سكّانِها
وتعاونُ الاقوامِ ليسَ بحاصلٍ الا بنشرِ العلمِ في اوطانِها

فقولهُ « نِهَا » في كلِّ الاشطر المقفاة هو القافية . وتساوي بالحركات والسكنات « //ه » .

المتواتر :

وهي التي يفصلُ بين ساكنيها متحرك واحد ، كقول علي الياسري :

تـجادلـنـي فـيـغريـها الـجدالُ قصائدُ كانَ لي منها وِصالُ
سـجدتُ على يديـها بابـتـهالٍ فـصـلّى فوقَ وجـنـتـها الدّلالُ
ركبتُ لها دماءَ القلبِ مُهراً فأسرجها على شفتي المحالُ
عـصيُّ الـشـعرِ اصدقُـهُ مـقالاً وقد يلوي الشغافَ ولايُقالُ
كمثـلِ النجمـةِ العلياءِ تزهو تراها الـعـيـن لـكـن لاتُـطالُ

---

(١) سقط الزند ، ٢٠٨ .

فقولهُ (لَو) في كلّ الابيات هو قافية المتواتر ، وتساوي بالحركات والسكنات (/٥) .

المترادِف :

وهي التي لايفصلُ بين ساكنيها فاصل ، كقول الدكتور سعيد الزبيدي :

لو جئتني من قبلِ حينْ　　أطفأتِ بي عطشَ السنينْ
واثرتِ من بينِ الضلوع　　القلبَ يخفقُ بالحنينْ
واعدِتني والعمرُ قد　　شدّ السرى للأربعينْ
فتأمّلي وجهي وعيني　　واقرئي ما تنظرين
قد اورقَ اليوم الهوى　　لمّا رأيتُكِ تبسمينْ

وتساوي بالحركات والسكنات (٥٥) لانّ فيها سكونين قد ترادفا .

لو عدنا الآن الى الملاحظة الثانية من ضرب « المتكاوس » وأردنا ان نمثل لتلك الحالات التي تسمح باجتماع اكثر من نوع واحد في القافية الواحدة ، لما وجدنا افضل من رجزيّة ابي العتاهية :

انّ اخاكَ الصّدقَ من كانَ مَعَكْ
ومن يضُرُّ نفسَهُ لينفعَكْ
ومن اذا ريبُ الزّمانِ صَدَعَكْ
شتّتَ فيه شملَهُ ليجمعَكْ[١]

---

(١) شرح ديوان ابي العتاهية ، ١٩٠ . وقد استشهد بها في تحفة الخليل ايضاً ، ص٢٤٤ .

ففي الأول قافية المتراكب (////٥) وهي (نمعكْ)
وفي الثاني قافية المتدارك (//٥) وهي (فعَك)
وفي الثالث قافية المتكاوس (/////٥) وهي (نِصَدَعَكْ)
وفي الرابع قافية المتدارك (//٥) وهي (مَعَكْ)

وبهذه الاشطر يكون الشاعر قد جمع ثلاثة أضربِ في قصيدة واحدة ، وذلك لأن تفعيلة (مستفعلن) :

في الشطر الاول اصيبت بالطّي فصارت (مفتعلن)
وفي الثاني اصيبت بالخبن فصارت (مفاعلن)
وفي الثالث اصيبت بالخبن والطي معاً كما اسلفنا فصارت (فعِلتُن)
وفي الرابع اصيبت بالخبن فقط ، فصارت (مفاعلن)
وهكذا مع كل قصيدة نجدها تسمح باجتماع اكثر من نوع واحد من هذه الأضرب .

حركات القافية

حركاتُ القافية ست : المجرى ، والنّفاذ ، والتوجيه،والاشباع ، والحذو ، والرّس .

١ ـ المجرى :

حركة حرف الروي ، سواء أكانت هذه الحركة كسرة ، ام فتحة ، ام ضمّة .

فالكسرة مثل قول امرئُ القيس :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسِقطِ اللوى بين الدخول فحومَلِ

والفتحة كقول شوقي :

وما نيلُ المطالبِ بالتمنّي ولــكــنْ تؤخذُ الدّنــيا غِلابا

والضمة كقول الرصافي يصف حارةً اجتاحها حريق فتركها قاعاً صفصفا :

ما للدّيار تراءى وهي اطلالُ هل خفّ بالقومِ عنها اليومَ ترحالُ

فالألف : ردف

واللام : روي

والضمة : مجرى

والواو المتولدة من اشباع الضمة : وصل .

٢ ـ النفاذ :

حركة هاء الوصل ، سواء اكانت كسرة ، ام فتحة ، ام ضمّة . (اي انّ الهاء وصلٌ لا رويّ)

فمثال الكسرة قول صالح بن عبد القدّوس :

لن يبلغ الأعداءُ من جاهلٍ ما يبلغُ الجاهلُ من نفسهِ

ومثال الفتحة قول نعمان ماهر الكنعاني :

والبصرةُ الفيحاءُ تاهَ (خليلُها)
زهْواً وقد ملأ البحورَ رجامُها[1]

ومثال الضمّة قول المتنبي :

وفي النّاسِ من يرضى بميسورِ عيشهِ
ومركوبُهُ رِجلاهُ والثّوبُ جلدُهُ

فالدال : رويّ
وضمة الدال : مجرى
والهاء : وصل
وضمّة الهاء : نفاذ

أمّا ان كانت الهاء روياً لا وصلاً ، فانّ حركتها لا تكون (نفاذاً) وانما تكون مجرى (وذلك انّهُ اذا كان ما قبل الهاء ساكناً فهي روي لا وصل)

فمثال فتحة الهاء تكون مجرى قول ابي العتاهية :

أيا واهاً لذكرِ الله ياواهاً لهُ واها

ومثال الكسرة تكون مجرى قوله ايضاً .

المرءُ منظورٌ اليهِ مادامَ يرجى ما لديْهِ

ومثال الضمّة تكون مجرى قولهُ كذلك :

انَّما الذّنبُ على مَنْ جناهُ لم يَضَرْ قبلُ جهولاً سواهُ
فسدَ النّاسُ جميعاً فأمسى خيرهمْ من كفَّ عنّا اذاهُ

---

(١) المشاعل ، ١٤ ، ومعنى الرجام : الشاهدة ، او الصخور توضع على القبر للدلالة عليها ، ورِجام (بكسر الراء) مفرد (رجمة) .

٣ ـ التوجيه :

حركة الحرف الذي يسبق الرويّ المقيّد (الساكن)[١]

كما في قول ابي العلاء :

تَعاطوْا مكاني ، وقد فتُّهُمْ فما أدركوا غيرَ لمْح البَصَرْ
وقد نَبَحُوني ، وما هجتُهُمْ كما نبحَ الكلبُ ضوءَ القمرْ

فالراء : روي مقيّد

وفتحة الصاد ، في (البصرَ) وفتحة الميم في (القمر) : توجيه ·

٤ ـ الاشباع :

حركة الدخيل ، سواء اكانت كسرةً ، ام فتحة ، ام ضمة (والضمة قليلة جداً ونادرة)

فمثال الكسرة قول المعري :

ولمّا رأيتُ الجهلَ في الناسِ فاشياً
تجاهلتُ حتى ظُنَّ أنّيَ جاهلُ
فوا عجباً ! كمْ يّدعي الفضلَ ناقصٌ
ووا اسفاً ! كم يُظْهِرُ النقصَ فاضِلُ

فكسرة الهاء في (جاهل) وكسرة (الضاد) في (فاضل) اشباع) .

ومثال الفتحة قول ابن المعتز :

إذا كنتَ ذا ثروةٍ مِن غنىً
فأنت المسوُدُ في العالَمِ

ففتحةُ اللام في (العالَم) اشباع .

ومثال الضمة قول الشاعر :

وخرجت ماثلَةَ التجاسُرِ

---

(١) ورأي التنوخي انّ التوجيه لهُ موضعان : المقيّد ، والمطلق ، وهو بهذا يخالف العروضيين ، لأنّ الرويّ اذا كان مطلقاً (متحركاً) فليست الحركة قبلهُ توجيهاً . ينظر : القوافي للتنوخي ، ١٠٦ .

بعد قولِه :

قومي عَلَوْا قِدماً بمجْدٍ فاخرِ
لمْعَ القَطا تأتي لِخمس، باكِرِ[1]

وواضح أنّ اختلاف الحركة من الكسر الى الضم عيب ، وقد اوردناهُ للتمثيل ليس غير .

٥ ـ الحذو :

حركة الحرف الذي قبل الرِّدف ، ويكون ضمّة قبل الواو ، وكسرة قبل الياء (ويمكن أن يتعاقبا في قصيدة واحدة) كما في قول محمد حسين آل ياسين

زمنٌ مضى والفكرُ يهدرُ بالرؤى   درراً مـن الـمـنـظومِ والـمـنـثورِ
لم أبقِ من غرضٍ يقالُ بحقّهِ   إلاّ وقلتُ به ، بلا تقتيرِ[2]

حيث جمع بين الضم قبل الواو ، في ثاء (المنثور) وبين الكسر قبل الياء في (تاء) التقتيرِ .

ومثلهُ قول الدكتور جليل رشيد يرثي خليل السامرائي :

هذي تباريحي ، وتلك شجوني   شرقتْ بهنَّ معازفي ولحُوني
أشدو بها شدو الحمائمِ في الرُّبى   لا فرقَ بينَ أنينِها ، وانيني

ففي قافية الشطر الثاني :

النون : روي

والواو : ردف

وضمة الحاء في (لحُوني) حذو . وكذلك الحال في قافية الشطر الأول أما في البيت الثاني ، فإنّ النون : روي

والياء : ردف

---

(١) الابيات برواية الأخفش في قوافيه ، ٤٤ .

(٢) ديوان آل ياسين ، محمد حسين آل ياسين ، ١٦٦ .

وكسرة النون الأولى في (أنيني) حذو .

ويكون الحذو قبل الألف فتحة ، وليس غيرهُ شيء كما علمت .

ومثالهُ قول عبدالرزاق عبد الواحد .

هذهِ حيرتي .. وهذا اضطرابي
أمهليني ، فانتِ تدرين مابي

كلُّ زهوِ العراقِ بين ضلوعي
ودموعُ العراقِ في أهدابي[1] !

ففي (اضطرابي) وهي كلمة الروي :

الباء : روي

الألف : ردف

فتحة الراء : حـذو .. وكذلك الحال في بقية القوافي .

٦ ـ الرَّس :

حركة الحرف الذي قبل ألف التأسيس ، ولا تكون هذهِ الحركة غير الفتحة ، لأنها حركة ثابتة لمناسبة الألف والرَّس هو الثبات* .

ومثالهُ قول أحمد الصافي : النجفي :

إنّي أرى الاصلاحَ خير عبادةٍ تلقى المماتَ بها بوجهٍ باسِمِ
هل من نبيٍّ في الزوايا ، ساكنٌ أو عاشَ والطاغينَ عيشَ مسَالِمِ
إنَّ العبادةَ أن تموتَ مجاهداً وتموتَ في ساح الجهادِ الدَّائمِ

---

(١) قصيدة « دموع الكبرياء » ديوان ياسيد المشرقين ياوطني ، ١١٨ .

* يرى الدكتور طارق الجنابي « أنّ الرّس مصطلح مفتعل ، إذ لا يكون ما قبل الألف إلاّ فتحة ، حتّى زعم معاصرون أنْ لا فتحة » من حديث خاص مع المؤلف في ٢٠ / ٩ / ١٩٨٨ .

فلو حللنا كلمة الروي في البيت الثالث لكانت :

الميم : روي .
كسرة الميم : مجرى .
حرف الهمزة : دخيل .
كسرة الهمزة : اشباع (لأنها حركة الدخيل) .
حرف الألف : تأسيس .
فتحة الدال قبل ألف التأسيس : الرّس .

حرف المد الياء الناشيء عن اشباع كسرة الميم في (الدائم) : وصل .
القافية : متدارِك (//٥) لأنها (ئمي) .

عيوب القافية

لمّا كان العروضيّون قد وضعوا حدوداً للقافية ، وبيّنوا حروفها ، وسمّوا حركاتها ، فانّ معنى ذلك أنهم وضعوا للقافية ضوابطها التي يجب أن يترسمها الشاعر في نظمه ، ويلتزم بها ، لأنها مستقراة من شعر العرب وإلاّ فانهُ سيقع في عيوبٍ ايقاعيّة لا يرتضيها المرهف .

وعيوب القافية على وفق ما يرى العروضيون قسمان : الأول يتعلقُ بالرويّ ، والثاني بما قبل الرويّ ، وهي :

١ ـ الاقواء * :

وهو اختلاف حركة حرف الروي (المجرى) بكسرٍ مرّةً ، وضمٍ في أخرى ، كما في قول النابغة الذبياني :

من آلِ ميّةَ رائحٌ أو مُغْتدي ⠀⠀⠀ عَجْلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُزوَّدِ
زعمَ البوارحُ أنّ رحلتنا غداً ⠀⠀⠀ وبذاك خبرّنا الغرابُ الاسودُ

فحركة الروي (وهو حرف الدال) في البيت الأول تختلف عن حركة الروي (الدال) في البيت الثاني . ففي الأول كانت بالكسر ، في حين كانت في الثاني بالضم .

---

* ومنهُ الإصراف ، وهو اختلاف حركة حرف الرويّ بين الفتح والكسر ، أو بين الفتح والضم ، ينظر : الكافي للتبريزي ، ١٦٠ ، و « فن التقطيع الشعري والقافية » ٢٧٧ . و « شرح تحفة الخليل » ٣٦٦ .

ومثال الأول قول الشاعر :

ألم ترني رددتُ على ابن ليلى ⠀⠀⠀ منيحتَهُ فعجّلتُ الأداءَ
وقلتُ لشاتِهِ لمّا أتتنا ⠀⠀⠀ رماكِ الله من شاةٍ بداءِ

ومثال الثاني قول الآخر :

أريقكَ إن منعتَ كلامَ يحيى ⠀⠀⠀ أتمنعني على يحيى البكاءَ
ففي طرفي على يحيى سهادٌ ⠀⠀⠀ وفي قلبي على يحيى البلاءُ

٢ ـ الايطاء :

وهو اعادة كلمة الروّي بلفظها ومعناها قبل مرور سبعة أبياتٍ على استخدامَها ، مثل قول الشاعر :

أبى القلبُ إلاّ أنْ تَزيدَ بلابِلُهْ
وتَهتاجَ من ذكرِ الحبيبِ بلابِلُهْ[١]

إذ كرّر الشاعر (بلابِلُهْ) بلفظها ومعناها في بيتٍ واحد .

أو كقول الراجز :

يارَبِّ إنِّي رَجُلٌ ، كما تَرَى على قَلُوصٍ صَعْبَةٍ ، كما تَرَى
أخـافُ أنْ تصْرَعَنـي كمـا تـرى[٢]

فاذا أعيدت كلمة الروي بلفظها مع اختلاف في المعنى لم يكن ذلك ايطاءً ، كما في قول الشاعر :

لا تَصْنَعِ العُرفَ الى مائقٍ فـكـلُّ ما تَـصْـنَـعُـه ضائـعُ
ما ضاعَ معروفٌ لدى أهلِهِ ذلـك مسـكٌ أبـداً ضائـعُ[٣]

لأنّ ضائع في البيت الأول بمعنى المفقود ، في حين أنهُ في البيت الثاني بمعنى المنتشر .

---

(١) استشهد به المبرد في « القوافي وما اشتقت ألقابها منه » تحقيق د . رمضان عبد التواب ، ١٢ .

(٢) استشهد به القاضي التنوخي في « كتاب القوافي » ١٥٢ .. القَلُوص : الانثى الطويلة القوائم من الابل الشابة .

(٣) البيت لمحمد بن علي الهرّاش ، ولقد استشهد به عبدالحميد الراضي في « شرح تحفة الخليل » ٣٧٢ . والمائق : الأحمق .

٣ ـ التضمين :

هو أن تتعلّق قافية البيت الأول بالبيت الثاني[١]، ليتم المعنى . أو هو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى[٢]، أو هو تأخير معنى بيت الى آخر[٣]. كقول النابغة :

وَهُمْ وردُوا الجِفارَ على تميمٍ	وهم أصحابُ يوم عُكاظ إنّي
شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ	وَثِقْنَ لهُمْ بحُسْنِ الظنِّ مني[٤]

إذ اعتمدت قافية البيت الأول على بداية البيت الثاني لإكمال المعنى الذي أرادهُ الشاعر .. ومثلهُ قول الآخر :

ياذا الذي في الحبّ يلحى أما	واللهِ لو حُمِّلتَ منه كما
حُمِّلتُ من حُبِ رخيمٍ لَما	لُمْتَ على الحبّ فذرني وما
أطلبُ إنّي لستُ أدري بما	قُتِلتُ إلاّ أنّني بينما
أنا ببابِ القصْرِ في بعضِ ما	اطلبُ من قصرِهِمُ إذ رمى
شبْهُ غزالٍ بسهامٍ فما	اخطأ سهماهُ ولكنّما
عيناهُ سهمانِ لهُ كلّما	أرادَ قتلي بهما سلّما[٥]

---

(١) كتاب الكافي للخطيب التبريزي ، ١٦٦ .

(٢) القوافي للتنوخي ، ١٦٣ .

(٣) القوافي للمبرد ، ١٢ .

(٤) باختلاف الرواية في المظان .

(٥) الابيات برواية التبريزي ، ١٦٩ .

وهذهِ المقطوعة لا تعتمد في بنائها على وحدة البيت ، وانّما على وحدة الموضوع ، لذلك عِيْبَ على شاعرها تعلق أبياتها الواحد بالآخر لغرض تقديم المعنى كاملًا ، لأنهم يريدون أن يكون كلّ بيت مستقلًا بمعناه ، لكي يشيروا الى بيت القصيد ، إذا دعتهم الحاجة إلى ذلك .. وتلك آراء أغلب النقاد القدامى ..

أمّا اليوم ، فإن هذا يعدُ مرغوباً فيه ، لأنّه يدللُ على أنّ الشاعر يقدم تجربة موضوعيّة كاملة غير مقطّعة ، من هنا كانت القصيدة المدوّرة عند شعراء حركة الشعر على وفق ظنهم نتيجةً ، أو استجابة لكتابة قصيدةٍ لا يمكن تجزئتها ، وصولاً لتقديم الوحدة الموضوعية بقالبٍ شكلي جديد ، لكنَّ الذوق العام ما زال غير مقتنع بهذا الشكل ، لأنه يتعب القارىء ، ويحرمهُ متعة التأمل ، لما في التدوير من عجالةٍ انتقالية .

ومن القصائد المدوّرة الجيدة قصيدة « الغيمة الشهباء » لسامي مهدي اذ يتوجب على المتلقي تسلّمها دفعة واحدة وصولاً لاحتواء تجربتها ، ومنها :

« هي ظبيةٌ قالوا ، وقالوا غيمةٌ شهباءُ ، واختلفوا ، ولكن ليسَ ثمّةَ من رآها غيرُ صيادٍ فقيرٍ ، خافَ أن يُغوى فاقسمَ أنها امرأةٌ ، رآها وهي تفترشُ الحشائشَ ، وهي تقتطِفُ الشقائقَ ، وهي تنضو ثوبَها عنها ، رأى شتّى مباهِجها ، وقالَ « .. وكنتُ كالمسحورِ ، أدنو وهي تدنو ، حتّى كِدْتُ ... لكنّي فرَرْتُ » « يقول فرٌ .. » .. « يقولُ فرٌ .. » « أجلْ فررْتُ .. فررتُ » فارتعشَ الأميرُ « تكونُ في ركبي غداً .. نمضي غداً للصيدِ »[1] .. الخ .

---

(١) سعادة عوليس ، ١٤ .

٤ ـ السناد :

أ ـ سناد التأسيس :

لّما كان معنى السنّاد الاختلاف ، فإنّ سناد التأسيس معناه اختلاف القافية في ألف التأسيس ، وذلك بأن تكون قافية بيتٍ مؤسسة ، واخرى بغير تأسيس ، ومثالهُ قول العجّاج :

يادار سلمى ياإسلمي ثم اسلمي
فــخــنـدِفٌ هامةُ هذا الـعـالَـمِ

فأسَّست الشاعرُ القافية الثانية ، في حين أنّ الأولى غير مؤسسة .

ب ـ سناد الردف :

وذلك بأن تكون قافية مردفة ، واخرى بغير ردف ، كما في قول الشاعر[١] :

إذا كنتَ في حاجةٍ مرسلًا فأرسِلْ حكيماً ولا توصِهِ
وإنْ بابُ أمرٍ عليك التوى فَشاوِرْ لبيباً ولا تَعْصِهِ

فالأول مردوف بالواو ، والثاني مجرّدٌ من الردف .

ج ـ سناد التوجيه :

وهو اختلاف حركة ما قبل الروي في القافية المقيدة ، أي أن يجيء ما قبل الروي مضموماً ، وتارةً مفتوحاً ، وتارةً مكسوراً . وبعضهم لا يرى ذلك سناداً[٢] .

---

(١) ينسب للزبير بن عبدالمطلب ، وينسب لحسّان بن ثابت ، ينظر : القوافي للتنوخي ، هامش ص١٥٩ .

(٢) القوافي للتنوخي ، ١٦٠ .

ومثاله قول احمد شوقي في « انتحار الطلبة » :

وامتحـــانٌ صَعَّبتْــــهُ وطـــأةٌ	شدُّهـا في العلـمِ استـاذٌ نَكِـرْ
لا أرى الاّ نظامــاً فاسـداً	فكَّكَ العِلمَ وأودى بالأُســـرْ
من ضحاياهُ ـ وما اكثرها ـ	ذلك الكارهُ في غض العُمُــرْ [1]

إذ جاءت حركات ما قبل الروي بالكسر والفتح ، والضم . ونحن لا نرى في ذلك ضيراً ، لأنّ ذوقنا يتقبلهُ .

د ـ سناد الاشباع :

وهو اختلاف حركات الدخيل ، كما في قول ورقاء بن زهير :

دعاني زهيرٌ تحتَ كلكلِ خالدٍ	فأقبلتُ أسعى كالعَجولِ أُبادِرُ
فَشَلَّت يميني يومَ أضربُ خالداً	ويمنعهُ منّي الحديدُ المُظاهَرُ [2]

حيث فتح (الهاء) في البيت الثاني مع أنّ الدخيل في البيت الأول مكسورٌ .
ويقول التنوخي « لو كانت مع الكسرة ضمّة لكان أقل من العيب » [3] .

---

(١) **الشوقيات ، مج ١ ، جـ ١ : ١٢٦ .**
(٢) **الابيات برواية التنوخي ، ١٥٧ .**
(٣) **القوافي ، ١٥٧ .**

هـ ـ سناد الحذو :

وهو اختلاف حركة ما قبل الرّدف ، وهذا الاختلاف يكون عيباً في الحالات الآتية :

١ ـ إذا اختلفت الحركة بين الفتح والكسر ، كما في قول أُميّة بن أبي الصلت :

تـخـبِّرُكَ الـقـبائـلُ مـن مَـعَدٍّ ... إذا عدّوا سِعَايةَ أوَّلِينَا[1]
بأنّا الــنازلونَ بــكــلِّ ثــغْرٍ ... وإنّا الـضاربونَ إذا إلـتـقَـيْـنَا

٢ ـ اذا اختلفت الحركة بين الفتح والضم ، كما في قول عمرو بن كلثوم[2] .

عـلـيـنا كــلُّ سابــغةٍ دِلاصٍ ... تَرَى تحتَ النِّجادِ لها غُضُونا
كأنَّ مُــتُونَــهُــنَّ مُــتُونُ غُدْرٍ ... تُـصَـنِّـفُـها الرِّياحُ إذا جَرَيْـنا

والحمدُ للّــهِ

---

(١) و (٢) استشهد بها في « شرح تحفة الخليل » ٢٨٨ ، وقد وردت (تحت النجاد) عند التبريزي في « شرح القصائد العشر » ص٤١٨ (فوق النجاد) .
السابغة : التامّة من الدروع ، والدّلاصُ : اللينة التي تزلُّ عنها السيوف ،
والنِّجاد : حمائل السيف ، والغُضُون : التكسّر .
والمتون : الاوساط ، والغُدْر : جمع غدير . وجاء في (شرح القصائد العشر للتبريزي) « قال ابن السكيت : شبه الدروع في صفائها بالماء في الغُدُر ، وقيل : شبّهَ تشنُّج الدروع بالماء في الغدير إذا ضربته الرياح فصارت له طرائق . (ص ٤١٩) .

المصادر والمراجع

اولاً ـ الكتب التراثية والمعاصرة

- الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ـ معروف الرصافي ، قدم له وعلق عليه الاستاذان كمال ابراهيم ، ومصطفى جواد ، ط ٢ ، مط المعارف ، بغداد ١٩٦٩ م .

- الارشاد الشافي ، ـ وهو الحاشية الكبرى للسيد محمد الدمنهوري ، على متن الكافي في علمي العروض والقوافي للقنائي .
ط ٢ ، مط مصطفى البابي الحلبي ، مصر ١٩٥٧ م .

- الأغاني ـ لأبي الفرج الاصبهاني ، اعداد لجنة نشر كتاب الأغاني ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ (عدة اجزاء منهُ) .

- الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ـ د . مصطفى جمال الدين ، ط ٢ ، مط النعمان ، النجف ١٩٧٤ م .

- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ـ د . محمد عوني عبد الرؤوف ، ط ؟ نشر مكتبة الخانجي ، مصر ١٩٧٦ م .

- الثريّا المضيّة في الدروس العروضيّة ـ مصطفى الغلاييني ، ط ٣ ، نشر المكتبة العصرية (صيدا ـ لبنان) د . ت .

- سفينة الشعراء ـ محمود فاخوري ، ط ؟
الناشر : مكتبة الثقافة ـ حلب ١٩٧٠ م .

- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ـ عبد الحميد الراضي ، ط ؟ ، مط العاني ، بغداد ١٩٦٨ م .

- عبقري من البصرة ـ د . مهدي المخزومي ، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٢ .

- العروض بين التنظير والتطبيق ـ اعداد : د . محمد الكاشف ، و د . احمد هريدي ، ود . محمد عامر .
ط ١ ، مط المدني ـ المؤسسة السعودية بمصر ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٨٥ م .

- العروض ، تهذيبهُ واعادة تدوينه ـ الشيخ جلال الحنفي ، ط ١ ، مط العاني ، بغداد ١٩٧٨ م .

- العروض السّهل ـ اسحق موسى الحسيني ، وفائز علي الغول ، ط ؟ طبع في بيت المقدس سنة ١٩٥٩ م ، ج ١

- العروض والقافية في لسان العرب ـ عبد الوهاب محمود الكحلة ، ط ١ ، منشورات دار القلم ، الكويت ١٩٨٨ م .

- العقد الفريد ـ لابن عبد ربه الاندلسي ، تحقيق : احمد امين ، واحمد الزين ، وابراهيم الابياري ، ط ؟ مط لجنة التأليف والترجمة والنشر ، (جـ ٥) ، القاهرة ١٩٦٥ م .

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .
ج ١ ، ط ٣ ، مط السعادة ، مصر ١٩٦٣ .

- الفصول والغايات في تمجيد الله ، والمواعظ ـ ابو العلاء المعرّي ، تحقيق محمود حسن زناتي ، (د . ت) .

- فن التقطيع الشعري والقافية ـ د . صفاء خلوصي ، ط ٣ ، مطبعة دار الكتب ، نشر مكتبة المثنى ، بيروت ١٩٦٦ م .

- فن الموسيقى في الشعر العربي ، اوزان الشعر الحر وقوافيه ـ د . محمود علي السماح ، ط ، دار (ابو العينين) لطباعة الاوفست بطنطا ـ مصر ١٩٨٠ م .

- في العروض والقافية ـ د . يوسف حسين بكار ، ط ؟ مطبعة شركة الشرق الاوسط للطباعة ، نشر دار الفكر ، عمّان ١٩٨٤ م .

- قضايا الشعر المعاصر ـ نازك الملائكة ، ط ٦ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨١ م .

- القوافي ـ لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش ، تحقيق د . عزة حسن ، ط ؟ ، مط وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٠ .

- القوافي ـ للأخفش ، تحقيق احمد راتب النفّاخ ، ط ١ ، مط دار العلم ، بيروت ١٩٧٤ م .

- القوافي ـ للقاضي ابي يعلي التنوخي ، تحقيق د . عوني عبد الرؤوف ، ط ؟ مط الحضارة العربية بالفجالة ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٥ م .

- القوافي وما اشتقت القابها منه ، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد . حققهُ وقدم له وعلّق عليه د . رمضان عبد التواب ، ط ١ ، مط جامعة عين شمس ، القاهرة ١٩٧٢ م .

- الكافي في العروض والقوافي ـ للخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، ط ؟ نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د . ت) .

- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ـ د . عبدالله الطيب المجذوب ، ج ١ ، ط ١ ، مط مصطفي البابي الحلبي ، مصر ١٩٥٥ م .

- مفتاح العلوم ـ للسكاكي ، ط ١ ، مط الادبية بسوق الخضار القديم بمصر (د . ت) .

- موسيقى الشعر ـ د . ابراهيم انيس ، ط ٥ ، مط الامانة ، نشر مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٨ م .

- ميزان الشاعر في العروض والقوافي ـ حسن جاد حسن ، ومحمد عبد المنعم خفاجة ، ط ١ ، مط دار التأليف ، نشر دار رسائل الجيب الاسلامية ، مصر ١٩٥٢ م .

- نازك الملائكة الناقدة ـ عبد الرضا علي ، رسالة نال بها درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة بغداد سنة ١٩٨٧ م ، باشراف الدكتور احمد مطلوب .

ثانياً ـ الدواوين والمجموعات الشعريّة :

- الدرر الغوالي من اشعار الامام الغزالي ـ تقديم وجمع جميل ابراهيم حبيب ، ط ١ ، مط القادسية ، بغداد ١٩٨٥ م .

- اشرعة الجحيم ـ عبد الامير الحصيري ، ط ١ ، مط الغري الحديثة ، النجف ١٩٧٤ م .

- الأعمال الشعرية (١٩٦٤ ـ ١٩٧٥) ـ حسب الشيخ جعفر ، ط ١ ، مط دار الحرية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٨٥ م .

- الأعمال الشعرية (١٩٦٥ ـ ١٩٨٥) ـ سامي مهدي ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ م .

- الأعمال الشعرية الكاملة ـ أمل دنقل ، ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ومكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٨٥ م .

- الأعمال الشعرية الكاملة ـ نزار قباني ، ج ١ ، ط ١٠ ، منشورات نزار قباني ، بيروت ١٩٨٠ م .

- دروب الضباب ـ صالح الظالمي ، ط ١ ، مط الأديب البغدادية ، بغداد (د . ت) سلسلة ديوان الرابطة .

- ديوان أبي ماضي شاعر المهجر الأكبر ـ تقديم جبران خليل جبران ، تصدير د . سامي الدّهان ، الدراسة للشاعر زهير ميرزا ، ط ؟ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦ م .

- ديوان آل ياسين ـ محمد حسين ال ياسين ، ط ١ ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٨٤ م .
- ديوان آل ياسين ـ محمد حسين آل ياسين ، (سلسلة ديوان المعركة) الجزء الاول ، مط دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .
- ديوان بلند الحيدري ـ ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ م .
- ديوان بدر شاكر السياب ـ ط ؟ المجلد الاول ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ م .
- ديوان الجعفري ـ صالح بن عبد الكريم ، بن جعفر كاشف الغطاء ، جمعة وحققهُ واشرف عليه : د . علي جواد الطاهر ، وثائر حسن جاسم .
ط ١ ، مط دار الحرية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٨٥ م .
- ديوان الحلاّج ـ الحسين بن منصور بن محمد البيضاوي ، صنعهُ واصلحهُ ابو طريف كامل مصطفى الشّيبي ، ط ٢ ، مط دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ١٩٨٤ م .
- ديوان الحماسة ـ لأبي تمّام حبيب بن اوس الطائي ، تحقيق د . عبد المنعم احمد صالح ، ط ؟ منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، (سلسلة كتب التراث) بغداد ١٩٨٠ م .
- ديوان حميد سعيد ـ الجزء الاول ، ط ١ ، طبع ونشر شركة مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ١٩٨٤ م .

- ديوان الرصافي ـ شرح وتعليقات مصطفى علي ، (جـ ١ ـ جـ ٥) ط ٢ ، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨٦ م .

- ديوان عبد الوهاب البياتي ـ المجلد الاول ، ط ؟ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م .

- ديوان علي الشرقي جمع وتحقيق ابراهيم الوائلي ، وموسى الكرباسي ، ط ؟ ، مط دار الحرية ، بغداد ١٩٧٩ م .

- ديوان علي محمود طه ـ ط ؟ دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ م .

- ديوان فدوى طوقان ـ ط ١ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ م .

- ديوان المتنبي ـ مراجعة نخبة من الادباء ، ط ؟ ، نشر دار احياء التراث العربي ، ودار الفكر للجميع ، بيروت ١٩٦٩ م .

- ديوان المجد ـ شعر علي مزهر الياسري ، ط ؟ ، مط دار الحرية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٨٣ م .

- ديوان محمود درويش ـ المجلد الاول ، ط ٦ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ م . المجلد الثاني ، ط ٢ ، ١٩٧١ م .

- ديوان نازك الملائكة ـ المجلد الاول ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، المجلد الثاني ، ط ٢ ، دار العودة بيروت ١٩٧٩ م .

- ديوان الوائلي ـ ابراهيم الوائلي ، القسم الثاني ، ط ١ ، مط دار الخلود ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٨٢ م .

- سبات النار ـ عبد الامير الحصيري ، ط ١ ، مط دار البصري بغداد ١٩٦٩ م .

- سعادة عوليس ـ سامي مهدي ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م .

- سقط الزند ـ ابو العلاء المعري ، ط ؟ ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ١٩٦٣ م .

- شرح ديوان ابي العتاهية ـ (لاشارح) ط ؟ ، نشر دار التراث ، بيروت ١٩٦٩ م .

- الشوقيات ـ شعر احمد شوقي ، الجزء الاول والجزء الثاني ، بمجلد واحد ، ط ؟ ، دار العودة بيروت (د . ت) .

- قصائد مغضوب عليها ـ نزار قباني ، ط ١ ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ١٩٨٦ م .

- كتب في قادسيّة صدام ـ عبد الرزاق عبد الواحد ، ط ١ ، مط دار الحرية ، نشر دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١ م .

- للصلاة والثورة ، ـ نازك الملائكة ، ط ١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٨ م .

- المجموعة الشعرية الكاملة ـ شاذل طاقة ، جمع واعداد سعد البزاز ، مط دار الحرية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٧٧ م .

- المجموعة الكاملة لأشعار احمد الصافي النجفي غير المنشورة ـ قدم لها وهيأها للطبع د . جلال الخياط ، ط ١ ، مط الشعب ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٧ م .

- المشاعل ـ نعمان ماهر الكنعاني ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م .

- نتع وظل ـ جميل حيدر ، ط ؟ ، مط الاديب البغدادية ، بغداد (د . ت) سلسلة ديوان الرابطة .

- نشيد الدم ـ محمد جميل شلش ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م .

- وجيء بالنبيين والشهداء ـ حسب الشيخ جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٨ م .

- ياسيد المشرقين ياوطني ـ عبد الرزاق عبد الواحد ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م .

ثالثاً ـ الدراسات المنشورة في الدوريات :

- في موسيقى الشعر العربي ، محاولات في الابتداع د . عبد الرضا علي ، مجلة التربية والعلم ، ع ٦ ، كلية التربية ـ جامعة الموصل ، نينوى ١٩٨٨ م .

- النور في زوايا الذاكرة : قطاف النصر والسلام ـ حاتم الصكر ، جريدة الجمهورية ، السبت ١٣ آب ، صفحة آفاق (٥) آب ١٩٨٨ م .



محتويات الكتاب التفصيليّة

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٤٠ لسنة ١٩٨٩

مطبعة
دار الكتب للطباعة والنشر
جامعة الموصل

